

Recueil d'études

Jean-Paul Delahaye
Jean-Joël Duhot
Adriano Oliva
Iacopo Costa
Tamás Pavlovits
Ilona Kovács
Katalin Kovács
Olivier Schefer
Anikó Ádám
Éva Martonyi
Stéphane Kalla
Anikó Radvánszky
Timea Gyimesi
Brigitta Vargyas
Ildikó Lőrinszky
Nikoletta Házas
Enikő Sepsi
Mariann Körmendy
Kata Gyuris

Contempler l'infini



Sous la direction d'Anikó Ádám, Enikő Sepsi et Stéphane Kalla







Contempler L'infini

Contemplating Infinity

Edited by Anikó Ádám, Enikő Sepsi and Stéphane Kalla

https://orcid.org/0000-0001-5334-0365, https://orcid.org/0000-0002-0562-0271

Irodalomelmélet, összehasonlító irodalomtudomány, irodalmi stílusok / Literary theory and comparative literature, literary styles (13021), Filozófia, etika és vallástudományok / Philosophy, Ethics and Religion (13030), Nyelvészet / Linguistics (13024)

mathématiques, philosophie, phénoménologie, esthétique

mathematics, philosophy, phenomenology, aesthetics

DOI: https://doi.org/10.56037/978-2-343-05400-1



CONTEMPLER L'INFINI

L'Harmattan Hongrie

Collection Károli

Collection dirigée par Enikő Sepsi

ISSN 2062-9850



CONTEMPLER L'INFINI

Sous la direction d'Anikó Ádám, Enikő Sepsi et Stéphane Kalla

L'Harmattan – L'Université Gáspár Károli

Avec le soutien de
la Fondation Franco-Hongroise pour la Jeunesse
l'Université catholique Pázmány Péter
l'Université Gáspár Károli de l'Église Réformée en Hongrie







ISBN 978-2-343-05400-1

DOI: https://doi.org/10.56037/978-2-343-05400-1

Sur la couverture:
Maurits Cornelis Escher, Sphere spirals (1958)

Mise en page: Gábor Kardos
Couverture: László Kára

Imprimé en Hongrie

Avant-propos

Le recueil d'études *Contempler l'infini* invite le lecteur à étudier la fonction de l'acte contemplatif dans son rapport à l'espace et au temps, en s'interrogeant notamment sur la valeur et la portée épistémiques de cet acte (d'un point de vue mathématique, philosophique, phénoménologique, esthétique, artistique, linguistique et poétique) lorsqu'il se détermine en relation à une réalité représentée comme « infinie » (Dieu, âme, cosmos, etc.). Ce livre est conçu dans un contexte éminemment interdisciplinaire, l'objectif étant de comprendre comment cette articulation subtile des deux concepts peut être abordée selon des méthodologies et des lexiques très différents mais bien souvent complémentaires sur le plan épistémologique.

Le recueil regroupe les études et les réflexions des chercheurs français et hongrois de différentes spécialités (mathématiques, philosophie, esthétique, phénoménologie, théologie, linguistique et littérature) :

Anikó ÁDÁM (Université catholique Pázmány Péter, Budapest) ; Iacopo COSTA (CNRS et CESCM, Poitiers – Commission Léonine, Paris) ; Jean-Paul DELAHAYE (Université Lille 1) ; Jean-Joël DUHOT (Université Jean Moulin Lyon III) ; Timea GYIMESI (Université de Szeged) ; Kata GYURIS (Université Eötvös Loránd, Budapest) ; Nikoletta HAZAS (Université Eötvös Loránd, Budapest) ; Stéphane KALLA (Université réformée Károli Gáspár, Université catholique Pázmány Péter, Budapest) ; Ilona KOVÁCS (Université de Szeged) ; Katalin KOVÁCS (Université de Szeged) ; Mariann KÖRMENDY (Université Eötvös Loránd, Budapest) ; Ildiko LŐRINSZKY (Budapest) ; Eva MARTONYI (Université catholique Pázmány Péter, Budapest) ; Adriano OLIVA, (Commission Léonine, CNRS – LEM, Paris) ; Tamas PAVLOVITS (Université de Szeged) ; Anikó RADVANSZKY (Université catholique Pázmány Péter, Budapest) ; Olivier SCHEFER (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) ; Enikő SEPSI (Université réformée Károli Gáspár, Budapest) ; Brigitta VARGYAS (Collège Eötvös József, Budapest)

Anikó Ádám, Enikő Sepsi et Stéphane Kalla

Jean-Paul Delahaye

L'infini mathématique est-il inventé ou découvert ?

Les propriétés de l'infini ne sont pas choisies et les avancées régulières de la théorie axiomatique des ensembles le rendent intelligible. Des règles naturelles s'imposent aux mathématiciens. Elles prouvent que l'infini n'est pas une construction mentale arbitraire.

Ces affirmations que les mathématiciens énoncent sur l'infini laissent parfois dubitatif. En termes simples, se pose la question : l'infini existe-t-il, ou l'infini est-il une fiction théorique et une illusion créée par la manipulation de symboles abstraits sans liens avec la réalité ?

Pour répondre il faut examiner la *dureté* de l'infini. Si tout est possible et qu'aucun outil ne fait avancer la connaissance de l'infini, c'est sans doute qu'il est imaginaire : nous l'inventons. Si au contraire, on découvre sur lui des vues cohérentes et contraignantes et que des idées naturelles déterminent d'une manière concordante ses propriétés, alors cela signifie qu'au-delà des axiomes, des démonstrations et des formalismes, il y a sans doute un infini véritable que nous ne décidons pas et dont l'existence doit être considérée certaine.

L'hypothèse du continu (HC) affirme qu'il n'y a pas de tailles d'ensemble intermédiaires entre celle des nombres entiers – l'infini dénombrable – et celle des nombres réels – l'infini du continu. Savoir si on doit accepter HC ou non est un problème fondamental de la théorie des ensembles. Les progrès obtenus ces dernières années à son sujet suggèrent que HC est fausse. C'est un argument fort en faveur de l'idée que l'infini de la théorie des ensembles n'est pas une invention libre de théoriciens, mais bien une réalité déterminée, que le travail des chercheurs nous fait connaître de mieux en mieux. L'intelligibilité de l'infini et la cohérence complexe et inattendue des vues que les logiciens découvrent sur lui appuient l'idée que l'infini préexiste à notre rencontre avec lui. En le comprenant nous ne sommes pas en train de l'imaginer, mais bien de l'observer et de le contempler.

Comme l'écrit Patrick Dehornoy, les résultats obtenus « contribuent à montrer que le problème du continu et, plus généralement, la notion d'infini non dénombrable ne sont pas intrinsèquement vagues et inaccessibles à l'analyse,

mais peuvent faire l'objet d'une véritable théorie conceptuelle allant bien au-delà de l'exploration formelle des conséquences d'axiomes plus ou moins arbitraires.»

Galilée, Cantor, Gödel et Cohen

Galilée remarqua qu'il y avait autant de nombres entiers que de nombres carrés: l'ensemble des entiers peut être mis en correspondant bijective avec l'ensemble des carrés :

0 –> 0 ; 1 –> 1 ; 2 –> 4 ; 3 –> 9 ; etc.

À chaque élément du premier ensemble correspond un élément unique du second, sans oubli et sans répétition. On concluait de ce paradoxe de Galilée que la compréhension de l'infini est réservée à Dieu... ou bien que l'infini n'existe pas.

Lorsque Georg Cantor, vers 1874, démontre que l'ensemble des nombres réels ne peut pas être mis en correspondance bijective avec l'ensemble des nombres entiers cela constitue un progrès fondamental. Ce résultat signifie que l'ensemble des nombres réels est strictement plus gros que celui des entiers, et cela pose la base mathématique d'une théorie rigoureuse de l'infini devenue le socle sur lequel se fonde toutes les mathématiques. Aujourd'hui encore les chercheurs explorent cet infini cantorien construisant une science rigoureuse et pleine de surprises qui décennie après décennie devient plus précise, plus riche... plus solide.

Un résultat fondamental de Cantor est qu'aucun ensemble E ne peut être mis en correspondance bijective avec l'ensemble de ses parties P(E). Pour les ensembles finis, c'est évident, car par exemple E = {a, b, c} possède trois éléments alors que l'ensemble de ses parties P(E) ={ø, {1}, {2}, {3}, {1,2}, {1,3}, {2,3}, {1,2,3}} en possède 8. Plus généralement un ensemble à *n* élément possède 2^n parties. Dans le cas des ensembles infinis, c'est moins évident, mais c'est vrai aussi : P(E) est toujours strictement plus grand que E. On en déduit qu'il existe une infinité de types d'infinis différents, de plus en plus gros.

– Il y a l'infini de **N**, l'ensemble des nombres entiers {0, 1, 2, 3, 4, ...}. Cet infini dénommé infini dénombrable et parfois appelé Aleph-0.

– Il y a l'infini de P(**N**), l'ensemble des parties de **N**. Cet ensemble P(**N**) se met facilement en bijection avec l'ensemble des nombres réels, **R**, et constitue ce qu'on nomme le continu.

– Il y a plus gros encore, l'infini de P(P(**N**)), l'ensemble des parties de P(**N**), puis P(P(P(**N**))) l'ensemble des parties de P(P(**N**)), etc.

Par ailleurs, à côté de cette première série infinie d'infinis, la théorie de Cantor indique qu'il existe aussi un plus petit type d'infini juste au-dessus de celui des entiers (appelé Aleph-1) et un autre juste au-dessus (appelé Aleph-2), etc.

Disposant ainsi de deux hiérarchies d'infinis, la question qu'il se pose est : ces deux hiérarchies coïncident-elles ?

Le premier infini au-dessus du dénombrable dans la première liste est le continu. Dans l'autre liste, c'est le plus petit infini non dénombrable Aleph-1. Dire que ces deux infinis coïncident, c'est affirmer que tout sous-ensemble infini de l'ensemble des nombres réels, **R**, se met en bijection avec **N**, ou avec **R**. C'est l'Hypothèse du continu, notée HC. Cantor et bien d'autres après lui se sont interrogés pour savoir si HC est vraie ou non.

La question occupera une partie de la fin de la vie de Cantor qui croyait à l'exactitude de l'hypothèse du continu. Il ne réussira malheureusement pas à en obtenir la preuve et il est possible que cet échec ait contribué à la détérioration de sa santé mentale marquant la fin de sa vie.

La question est importante et constitue un test pour savoir si la théorie de l'infini de Cantor est un jeu mathématique arbitraire, ou la description d'une réalité déterminée. Si la théorie des ensembles infinis est bien la théorie d'une réalité que nous ne fixons pas nous-même, on doit pouvoir régler la question de l'hypothèse du continu de manière positive ou négative : il y a ou il n'y a pas d'ensembles infinis de taille intermédiaire entre celle de **N** et celle de **R** !

Notons qu'un des adversaires de Cantor, le mathématicien Kronecker, pensait justement que les infinis hiérarchisés de Cantor sont une illusion, ce qu'il exprima par cette phrase restée célèbre : « Dieu a créé les nombres entiers ; le reste est l'œuvre de l'homme ».

Choisissez vous-même !

La question de l'hypothèse du continu fut reconnue comme centrale et David Hilbert la plaça à la tête de sa liste des 23 questions mathématiques à résoudre pour le 20e siècle, liste dont il fit l'énumération à Paris lors du Deuxième congrès international de mathématiques de 1900. Malgré cette position centrale, les progrès seront lents. Dans un premier temps, ils conduiront à des résultats qu'on interprétera le plus souvent comme des indications que l'infini de Cantor est une fiction théorique.

L'axiomatisation usuelle de la théorie des ensembles est notée ZFC à partir des initiales des mathématiciens Ernst Zermelo, et Abraham Fraenkel, le C indiquant qu'on accepte l'axiome du choix. Kurt Gödel prouve en 1938 que si ZFC est non contradictoire alors ZFC+HC (ce qu'on obtient en ajoutant l'axiome affirmant l'hypothèse du continu) est aussi une théorie non contradictoire. En clair : accepter HC n'introduit pas de contradictions dans ZFC.

La méthode de Gödel consiste à se donner une structure qui vérifie les axiomes de ZFC, puis à en extraire une sous-structure (comme on extrait le sous-corps **R** des nombres réels, du corps des nombres complexes **C**). La sous-structure vérifie toujours les axiomes de ZFC, mais vérifie en plus HC. Si ZFC n'est pas contradictoire – c'est-à-dire possède des modèles – cette construction montre que ZFC+HC en possède aussi, et donc ZFC+HC n'est pas contradictoire. La non-contradiction de ZFC implique celle de ZFC+HC. Cette méthode de construction de modèles internes est importante, mais elle n'est pas suffisante pour démontrer que l'on peut aussi ajouter non-HC (la négation de HC) à ZFC.

C'est ce que réussit à faire Paul Cohen en 1963 par une technique appelée *forcing* qui se fonde sur une idée nouvelle. On part d'une structure qui vérifie ZFC, puis on introduit de nouveaux éléments dans cette structure, ce qui l'agrandit. Bien menée, cette extension produit une nouvelle structure vérifiant cette fois ZFC et la négation de HC.

La méthode *externe* de Paul Cohen est comparable à ce qu'on fait classiquement en mathématiques quand, partant de **N,** l'ensemble des entiers positifs ou nul, on introduit de nouveaux nombres pour obtenir **Z** (l'ensemble des entiers positifs et négatifs), ou lorsque l'on construit le corps des nombres réels **R** à partir du corps des nombres rationnels **Q**.

Le résultat de Cohen associé à celui de Gödel signifie que les axiomes usuels de ZFC sont extensibles soit par HC, soit par non-HC sans que cela introduise de contradiction (s'il n'y en a pas déjà). L'axiome HC est indépendant des autres, on dit aussi : HC est indécidable dans ZFC. En quelque sorte, on a le libre choix entre HC et non-HC ! Cette liberté de choix a souvent été interprétée dans un sens antiréaliste : l'infini n'existe pas réellement, il est ce que nous voulons qu'il soit !

De nouveaux axiomes ?

Kurt Gödel n'était pas de cet avis et pensait d'ailleurs que l'hypothèse du continu est fausse. L'idée qu'il défendait constitue ce qu'on nomme parfois la *doctrine des axiomes manquants*. Voici précisément ce qu'il écrivait : « Si le sens des termes de base de la théorie des ensembles est admis, il en résulte que les concepts ensemblistes et les théorèmes de la théorie des ensembles décrivent une réalité bien déterminée à propos de laquelle la conjecture de Cantor [l'hypothèse du continu] est vraie ou fausse. Son indécidabilité à partir des axiomes connus aujourd'hui signifie nécessairement que ces axiomes ne donnent pas une description complète de cette réalité ».

Le travail du mathématicien et du logicien doit donc, selon cette doctrine, être la recherche de nouveaux axiomes qui, associés aux autres – ceux de ZFC –, permettront de démontrer soit que HC est vraie, soit que HC est fausse. Cette recherche de nouveaux axiomes doit se baser sur des critères aidant à séparer les « bons axiomes » (qui seront conformes aux propriétés des « vrais ensembles ») des « mauvais axiomes ». Quels peuvent être ces critères ?

Le premier d'entre eux est bien sûr la non-contradiction : un axiome nouveau ne doit pas contredire les axiomes usuels de ZFC qui ont été posés parce qu'évidents en eux-mêmes.

Maximalisme ontologique

Le second critère permettant de considérer qu'un axiome est acceptable est le *maximalisme ontologique*. L'idée en est assez simple : tout axiome qui affirme que l'univers des ensembles est grand doit être adopté, car l'univers des ensembles, s'il existe, n'est limité par aucun principe et est donc aussi grand que tout ce qui est possible. Tout principe mathématique affirmant l'existence d'ensembles de grande taille est vrai *a priori* selon ce maximalisme ontologique qui sert donc de guide concret pour la recherche de nouveaux axiomes à ajouter à ZFC.

Le premier axiome conforme au maximalisme ontologique n'est pas nouveau et appartient déjà à ZFC, car c'est celui qui affirme que l'univers des ensembles en contient qui sont infinis. La théorie ZFC dont on retire l'axiome affirmant qu'il existe des ensembles infinis pour le remplacer par sa négation « tout ensemble est fini » est une théorie équivalente à l'arithmétique. C'est une théorie intéressante, certes, mais limitée. L'adoption de l'axiome de l'infini fait entrer dans le véritable univers mathématique qui accepte les objets infinis, comme les nombres réels – indispensables dans les sciences de la nature.

Aller au-delà de ce maximalisme ontologique de base – l'affirmation qu'il y a des ensembles infinis – a été une préoccupation centrale de la théorie des ensembles depuis cinquante ans et a donné naissance à une multitude d'axiomes nouveaux baptisés *axiomes de grands cardinaux*. Les énoncer avec précision entraînerait dans des complications techniques, mais une idée en sera donnée en disant que parmi les conséquences du maximalisme ontologique, il y a le fait qu'il doit exister un ensemble plus gros que tous ceux de la série déjà envisagée :

$\mathbf{N}$, $P(\mathbf{N})$, $P(P(\mathbf{N}))$, $P(P(P(\mathbf{N})))$, ...

Cette série d'ensembles infinis de plus en plus gros fait frémir tant leurs tailles s'accroissent rapidement en allant vers la droite. L'essentiel des mathématiques usuelles se satisfait des 4 premiers niveaux. Pourtant, au nom du maximalisme

ontologique, on exigera qu'il existe des ensembles plus gros que tous ceux de cette série.

Grands cardinaux et HC

Dans cette quête fructueuse d'axiomes de grands cardinaux, un espoir constant a été que l'un des axiomes découvert et étudié par les chercheurs aurait une incidence sur l'hypothèse du continu, soit parce que son utilisation démontrerait qu'elle est vraie, soit parce qu'elle démontrerait qu'elle est fausse. Si cela s'était produit, le problème de HC aurait été considéré comme définitivement réglé. En effet, un axiome naturel (car conforme au principe du maximalisme ontologique) aurait fixé le statut de HC, et donc, sans avoir à ajouter HC (ou non-HC) aux axiomes de ZFC, mais en ajoutant seulement cet axiome naturel, nous aurions disposé d'une théorie de l'infini tranchant d'une manière non arbitraire la question qui hantait Cantor.

Malheureusement cette attente d'un règlement de l'hypothèse du continu par les axiomes de grands cardinaux a été déçue et, à l'inverse, on a pu établir pour de larges classes d'axiomes de grands cardinaux qu'ils étaient sans influence sur HC. Le maximalisme ontologique laisse donc, en apparence, toujours le libre choix d'adopter ou de rejeter HC.

Cet échec temporaire de la doctrine des axiomes supplémentaires et donc de l'idée que l'infini est une réalité déterminée a contraint à la recherche d'autres critères pour la formulation d'axiomes acceptables. Le plus important d'entre eux est assez subtil, mais c'est de lui que viennent les progrès récents et l'espoir d'une solution proche de HC.

Stabiliser les entiers et au-delà

La méthode du *forcing* de Paul Cohen est très puissante et parfois elle l'est trop. On peut ainsi agrandir par *forcing* un modèle de ZFC et s'arranger pour que HC devienne fausse (c'est ce qu'a proposé Cohen), mais on peut ensuite agrandir à nouveau le modèle obtenu et s'arranger pour que HC devienne vraie ! Le *forcing*, en quelque sorte, n'a pas d'avis sur HC.

En revanche, pour un énoncé d'arithmétique E (énoncé ne mentionnant que des entiers ; par exemple « tout nombre pair est la somme de deux nombres premiers ») si un modèle se prononce – car E y est vrai par exemple –, alors toute

extension par *forcing* de ce modèle se prononcera de la même manière – E y restera vrai.

Pour les énoncés d'arithmétique, le *forcing* ne peut pas faire basculer les modèles (comme c'est le cas pour HC) de vrai à faux ou l'inverse : le domaine des entiers est stable par *forcing* dans ZFC. C'est là une propriété très satisfaisante de ZFC : cela signifie que ZFC est un système convenable pour les entiers. C'est d'ailleurs une chose sur laquelle les mathématiciens s'accordent, car à part certains énoncés assez artificiels directement tirés de la logique, on n'a jamais proposé d'énoncés arithmétiques pour lesquels on puisse prouver que ZFC est insuffisant. La stabilisation des entiers par ZFC n'est pas la complétude logique qui serait l'affirmation :

– pour toute formule E, E est démontrable ou non-E est démontrable.

Les célèbres résultats d'incomplétude de Gödel rendent définitivement impossible une telle *complétude parfaite*. On peut cependant voir la stabilisation des entiers comme une « *complétude faible* ». Il faut se réjouir de cette propriété de ZFC et essayer de la prolonger.

Un axiome qui, ajouté à ZFC, stabiliserait de la même façon non plus seulement les entiers mais une partie plus grande de l'univers des ensembles serait un axiome satisfaisant, car il approcherait un peu plus de la complétude qui, même si elle est inaccessible dans sa totalité, est bien évidemment attendue même sous ses formes faibles de tout bon système axiomatique.

Grâce à cette idée, on dispose d'une méthode nouvelle et fondée de manière intelligible, pour séparer les axiomes qu'il est raisonnable d'ajouter à ZFC de ceux qu'il faut écarter. On demandera aux axiomes nouveaux de prolonger la stabilisation que ZFC opère sur les entiers, c'est-à-dire de stabiliser une plus grande partie de l'univers ensembliste.

Pour résumer, ajouter de nouveaux axiomes à ZFC (dans le but en particulier de savoir si HC est vraie ou pas) ne doit pas se faire arbitrairement – ce serait admettre que l'infini est une fiction –, mais doit être mené sur la base de critères naturels dont les trois principaux sont les suivants.

-a- Les axiomes ne doivent pas introduire de contradiction.

-b- Les axiomes doivent suivre le maximalisme ontologique et doivent donc être compatibles avec les axiomes de grands cardinaux connus.

-c- Les axiomes doivent, autant que possible, stabiliser de nouvelles parties de l'univers des ensembles, c'est-à-dire constituer un progrès vers l'inaccessible mais approchable *complétude*.

Dispose-t-on de candidats ? A-t-on découvert de tels axiomes naturels ? La réponse est oui, deux axiomes semblent satisfaire à ces trois critères et sont donc candidats comme nouveaux axiomes de la théorie des ensembles.

Le premier est l'axiome de détermination projective, DP. Cet axiome, qui est l'aboutissement des recherches menées dans les décennies 1970 et 1980, exprime que tous les jeux d'une certaine catégorie de jeux infinis possèdent des stratégies gagnantes permettant à l'un des deux joueurs de gagner à tout coup. Une série de résultats dus en particulier à Jan Mycielski, Yiannis Moschovakis et Alexander Kechris montre que DP stabilise la partie de l'univers des ensembles correspondant à l'infini juste au-dessus du dénombrable (Aleph-1) ce qui va donc plus loin que la stabilisation par ZFC des entiers (le dénombrable, Aleph-0).

D'autre part, l'axiome DP est compatible avec les axiomes des grands cardinaux car – et ce fut l'un des aboutissements de la recherche de cette période – Donald Martin et John Steel ont établi en 1985 que DP était lui-même, en un sens précis, un axiome de grand cardinal.

Malheureusement, DP ne dit rien concertant HC et laisse donc toujours le choix entre l'ajouter ou ajouter sa négation ! Il faut aller encore plus loin et chercher des axiomes qui stabilisent l'univers des ensembles au-delà de Aleph-1.

C'est là que les derniers progrès de la théorie se sont présentés. Un nouvel axiome MMW (Martin Maximum de Woodin) a été proposé par Hugh Woodin qui nous conduit tout près de la solution attendue pour HC. Bien que la situation à propos de cet axiome ne soit pas définitivement réglée, les résultats à son sujet convergent de manière résolue vers la conclusion que HC est fausse. Voici pourquoi.

D'une part, cet axiome stabilise la partie de l'univers des ensembles correspondant cette fois à l'infini, deux degrés au-dessus de l'infini dénombrable infini (Aleph-2). On a gagné un degré par rapport à DP. Cet axiome est donc un bon axiome au sens des critères adoptés aujourd'hui pour trier les axiomes. D'autre part, il apparaît très probable que le nouvel axiome est conforme au maximalisme ontologique, car un axiome assez semblable a été démontré compatible avec les axiomes de grands cardinaux.

Troisième point : moyennant une hypothèse jugée raisonnable et dont on espère pouvoir obtenir la preuve (cette hypothèse est nommée oméga-conjecture) on sait que HC est fausse quand on adopte MMW.

Dernier point, peut-être le plus important : toujours sous la réserve de l'oméga-conjecture, on sait que tout axiome qui stabiliserait la partie de l'univers correspondant à Aleph-2 aurait aussi pour conséquence la fausseté de HC. Autrement dit, si tout cela est confirmé, toute méthode de stabilisation des ensembles jusqu'à Aleph-2 a pour conséquence que HC est fausse. Patrick Dehornoy propose de dire que HC est *essentiellement fausse*.

Moyennant quelques points en attente, le programme de Gödel de recherche de nouveaux axiomes naturels permettant la résolution de HC toucherait donc

à son terme en produisant une réponse négative à la question que Cantor découvrait il y a 120 ans : le continu est-il le premier infini juste au-delà de l'infini dénombrable ?

Notons d'ailleurs que des résultats partiels suggèrent fortement qu'entre le dénombrable et le continu, il n'y aurait qu'un seul infini intermédiaire. Savoir ce qui se passe au-delà apparaît d'une difficulté bien trop grande et hors de portée du moins pour le moment : l'infini est loin d'avoir livré la totalité de ses mystères.

L'infini de mieux en mieux compris

Donnons quelques précisions complémentaires pour terminer. Même si la question n'est pas totalement réglée aujourd'hui et si quelques spécialistes considèrent même qu'une solution opposée à celle de Woodin n'est pas totalement exclue – par exemple par la découverte d'un axiome de grand cardinal qui aurait pour conséquence HC –, les progrès faits sont considérables et constituent une série de puissants indices en faveur de la réalité de l'infini. Ils concernent la formulation et la classification des grands cardinaux dont la compréhension nous ouvre une théorie de l'infini dont il est impossible de prétendre qu'elle a été fixée arbitrairement par les mathématiciens.

Ils concernent l'axiome DP qu'un accord quasi-général propose d'ajouter à ZFC et dont il a été prouvé qu'il nous approchait d'une forme de complétude. L'accord sur DP, dont Woodin dit qu'il le considère aussi vrai que les axiomes de l'arithmétique élémentaire, montre que le programme d'ajouter des axiomes naturels aux axiomes de base de la théorie des ensembles n'est pas une utopie. L'infini est approchable. Il se dévoile lorsque nous prenons la peine de l'examiner. En le contemplant, nous en découvrons et en comprenons la nature. Ceux qui craignent de formuler une conclusion philosophique trop abrupte du type « l'infini existe » s'exprimeront plus prudemment et comme Patrick Dehornoy diront seulement : « il semble difficile de nier que la compréhension développée par Woodin et les théories qu'il élabore portent sur quelque chose, quand bien même cette chose ne serait pas l'infini non dénombrable en termes duquel les résultats sont aujourd'hui énoncés ».

Les derniers progrès portent enfin sur des constructions conceptuelles dont la somme dessine un paysage de plus en plus net et cohérent des ensembles jusqu'au niveau Aleph-2, laissant entrevoir que l'axiome MMW sera bientôt ajouté à ZFC+DP et qu'il permettra de dire que HC est fausse. Hugh Woodin à qui on doit une partie importante des dernières avancées est clair : « il y a 10 ans,

je pensais qu'il y avait une chance que l'hypothèse du continu possède une solution. Maintenant, je pense vraiment qu'elle possède une solution ».

Ces progrès de la logique mathématique ont une portée philosophique évidente, car si l'infini n'est pas ce que nous décidons, et que ses formes s'imposent à notre esprit, cela signifie sans nul doute quelque chose d'incroyablement profond sur le monde et la façon dont nous en prenons connaissance.

Bibliographie:

Joan Bagaria, *Natural Axioms of Set Theory and the Continuum Problem*, 2007 : www.crm.es/publications/04/pr591.pdf

Luca Bellotti, *Woodin on the Continuum Problem : an Overview and Some Objections*, Logic and Philosophy of Science, III-1, 2005.

Paul Cohen, *Set Theory and the Continuum Hypothesis*, W. A. Benjamin, 1966.

Patrick Dehornoy, Au-*delà du forcing : la notion de vérité essentielle en théorie des ensembles*; in: J.B. Joinet (ed.), Logique, dynamique et cognition, Sorbonne, 2007, pp. 147–170.

Patrick Dehornoy, *Progrès récents sur l'Hypothèse du Continu d'après Woodin*, Séminaire Bourbaki, 55 ème année, Séminaire 915, 2002–2003.

Kurt Gödel, *What is Cantor's Continuum Problem*? American Mathematical Monthly, 54, 1947, pp. 515–525.

Peter Koellmer, *The Continuum Hypothesis*, Septembre, 2011.

Hug Woodin, *Set Theory after Russell. The Journey Back to Eden*, In One Hundred Years of Russell'Paradox; De Gruyter, Berlin, G. Link (ed.), 2004, pp. 29–47.

Hug Woodin, *The Continuum Hypothesis. Parts I and II*, Notices of the Amer. Math. Soc. 48, 2001, no. 6 et 7, pp. 567–576 et pp. 681-690.

Jean-Joël Duhot

Les Grecs ont-ils contemplé l'infini ?

Si on avait soumis le titre de ce colloque à un philosophe grec, il eût sans doute été fort surpris. En effet, loin de comprendre l'évidence, certes floue, mais partagée, qui nous réunit ici, il n'aurait sans doute vu dans l'invitation à contempler l'infini, qu'un appel à observer ce qui n'a ni ordre, ni organisation, ni structure, c'est-à-dire un quasi-inobservable, dont l'observation ne peut, en tout cas, que décontenancer, puisque l'absence de forme, et donc de rationalité, ne prête justement à aucune autre observation.

D'où vient ce décalage ? De ce que les Grecs ne pensaient pas l'infini. On s'imagine généralement que les mots ont un sens qui existe en soi, et qu'une bonne définition permet de saisir – d'où l'importance des définitions. Pourtant, si les mots ont un sens, à défaut de quoi aucun raisonnement ne serait plus possible, ce sens n'est pas une donnée universelle, ce que les professeurs de philosophie soucieux de définitions ne prennent pas toujours en compte. Aussi paradoxal que cela paraisse, il n'y a pas de concepts premiers en philosophie : l'historien généalogiste de la philosophie, héritier de la perspective archéologique foucaldienne, que je suis, n'a pu qu'en faire le constat : tous les concepts philosophiques sont construits. Comme l'a montré Foucault, les concepts ne prennent sens qu'à l'intérieur d'une *épistèmè*, c'est-à-dire d'un système sans lequel ils ne sont rien. L'*épistèmè* grecque n'a pas fait de place à l'infini, ce qui ne signifie pas que les Grecs n'avaient pas (encore) découvert l'infini, mais qu'ils n'en avaient pas construit les conditions d'émergence. Il serait certes tentant de voir dans notre découverte de l'infini un progrès – nous pensons quelque chose qui aurait échappé aux Grecs –, mais on peut aussi retourner la perspective : n'avons-nous pas inventé un monstre que les Anciens auraient sagement tenu à l'écart ?

C'est en effet comme tel que les Grecs l'ont perçu – et fui –, puisqu'il apparaît chez eux sous la forme de la régression à l'infini, impasse sans fond qu'il faut à tout prix éviter, raison pour laquelle, tant pour Platon (*Lois* X), que pour Aristote (*Métaphysique* XII, 7), il doit y avoir un premier moteur. D'entrée de jeu, l'infini est ainsi exclu par les Grecs, parce qu'il ne peut entrer dans aucun raisonnement.

A contrario, les paradoxes de Zénon d'Élée illustrent l'absurdité qui résulte d'un calcul poursuivi à l'infini. L'infini est une trappe qui rend la pensée inopérante.

L'infini est en effet source de paradoxes redoutables, qui, depuis Cantor, ont défié les mathématiciens, et il suffit d'examiner le concept pour en constater l'étrangeté. C'est un concept exclusivement négatif, qui ne peut être nommé que par ce qu'il n'est pas : *in*fini, et non par ce qu'il serait. Dans tous les couples d'opposés, chacun a sa forme positive : bon-mauvais, gentil-méchant, riche-pauvre, grand-petit, vertueux-vicieux…, alors que l'infini ne peut se formuler et se penser que par la négation du fini, ce qui en fait une sorte de monstre conceptuel, un être qui ne peut se dire que comme non-être. L'être de l'infini est donc un indicible, mais cette indicibilité nous questionne sur son être : s'il ne peut se dire positivement, n'est-ce pas, tout simplement, parce qu'il n'est pas ? Qui peut dire que l'infini existe ? Pour Aristote, il est en puissance, mais non en acte.

Qu'il existe ou non, l'infini pourrait sembler à première vue une hypothèse qui se présente naturellement à l'esprit. Il est pourtant facile de voir qu'il n'en est rien : en effet, le contraire du fini n'est pas *a priori* l'infini, mais ce qui n'est pas fini, l'inachevé, le travail non réalisé. Aux multiples sens du fini s'opposent ceux du non fini. Les Grecs ne se sont pas attardés sur l'opposition, qui reste pour eux purement pratique, entre ce qui est achevé et ce qui ne l'est pas. Leur thématisation du fini ne porte pas sur l'état d'achèvement d'un projet, mais sur l'organisation spatiale d'un objet, et le concept opératoire qui fonctionne ici est celui de limite (ρέρας), qui est à prendre au sens concret du terme. De ce fait, les Grecs n'opposent pas le fini et son contraire, opposition purement factuelle, qui présente un faible intérêt philosophique et surtout, on l'a vu, qui ouvre une trappe logique sans fond, mais la limite et le non-limité, ce qui n'est pas du tout la même chose. Il ne s'agit pas, en effet, de faire jouer le limité et l'illimité, mais d'articuler la limite, marque de discontinuité, sur le continu qu'est le non-limité (ἄπειρον). La limite est une frontière qui permet de transformer le continu en discontinu. L'argumentation platonicienne n'oppose pas le non-limité au limité, ce qu'on attendrait logiquement, mais à la limite : ce ne sont pas deux contraires, et le premier a besoin du second pour sortir du chaos. Le vrac que constitue le non-limité, attend des limites pour prendre forme. On comprend dès lors la principialité de cet *apeiron* chez certains présocratiques : c'est une sorte de chaos originel, quelque chose comme le tohu-bohu de la *Genèse*, qu'une série de découpages met en forme par étapes. L'*apeiron*, que, faute de mieux, je traduis par *non-limité*, est un état de vrac, auquel seul un découpage, par frontières et mesures, peut permettre de donner une forme, un peu comme un tas de terre qu'on transformerait en briques en la mettant dans des cases pour la faire sécher. Dans la structuration mathématique de l'âme du monde, qu'il opère dans le *Timée*, Platon utilise

implicitement le modèle de la corde vibrante qu'un découpage en des points précis – qui en constituent des limites –, comme deux, un demi, trois demis ou deux tiers, permet de faire sonner à l'octave ou à la quinte, produisant ainsi une harmonie musicale, qui constituera la base théorique du postulat de la mathématicité[1] du cosmos.

Il est donc clair que l'infini ne pouvait être en aucune façon un objet de contemplation pour les Grecs, mais il serait sans doute illusoire de voir simplement dans cette absence la marque d'un progrès dont nous serions les bénéficiaires : nous verrions ce que les Grecs ne voyaient pas. On doit retourner la perspective : si les Grecs refusaient de voir l'infini parce qu'ils considéraient qu'il n'y avait rien à voir, ne faudrait-il pas se demander si l'infini n'est pas une fiction – sinon positivement innommable, du moins innommable positivement – que nous ferions semblant de voir ? Autrement dit, l'infini est-il une illusion ? Derrière son apparente évidence, cette question n'a pas de sens pour l'héritier de Foucault que je suis : la question est, en fait, de savoir dans quelle *épistèmè* le concept d'infini peut incarner un sens. Il ne s'agit pas de savoir si on peut, on non, contempler l'infini, mais quelles sont les structures épistémiques qui en font surgir l'expression, et en donnent au moins l'impression, sinon l'illusion, de la possibilité.

Piège pour le raisonnement, l'infini ne pouvait donc être conçu par les Grecs comme une réalité positive.

Qu'en est-il de la contemplation ? Ici encore, le décalage entre les configurations épistémiques risque d'être source de nombreux malentendus. Pourtant, si l'infini est effectivement un concept quelque peu étrange, la contemplation semble être une attitude transculturelle. Dans toutes les sociétés, on contemple les beautés naturelles, le ciel, le spectacle grandiose que peut donner un coucher de soleil… Cela devrait certes suffire à faire de la contemplation un comportement premier qui constituerait une constante de l'humanité ; pourtant ce n'est pas l'acte de contemplation qui nous intéresse ici, mais la manière dont on le conceptualise, et en cela les décalages culturels sont pleinement opérants.

Le lexique de la pensée grecque paraît faire une place importante à la contemplation : θεάομαι, θεωρεῖν et même, de manière peut-être un peu moins directe, νοεῖν, renvoient à quelque chose comme la contemplation. En tout cas les deux premiers, dans lesquels on reconnaît la racine[2] que nous retrouvons dans notre *théâtre*, peuvent se traduire par *contempler*. On saisit immédiatement la difficulté qui surgit : les dérivés les plus connus du verbe *theôrein*, θεωρία et θεώρημα sont devenus notre *théorie* et notre *théorème*, qui se situent justement

[1] L'emploi de ce terme constitue un néologisme commode, que j'ai utilisé dans des articles antérieurs.

[2] Notons qu'il n'y a aucune parenté étymologique avec *theos*, dieu.

aux antipodes de la contemplation. En effet, la contemplation s'ouvre avec le silence de l'intelligence rationnelle, dont la théorie et le théorème sont les manifestations les plus emblématiques. Si donc les Grecs expriment les produits de la rationalité conceptuelle sur la même racine qui renvoie à ce que nous appelons la contemplation, c'est qu'ils ne voient pas du tout la même chose que nous dans la contemplation.

Qu'est-ce qui oppose radicalement, pour nous, contemplation, d'une part, et théorie et théorème, d'autre part ? Ou, pour le dire autrement, pourquoi l'effacement de l'intelligence rationnelle est-il nécessaire à l'éveil de la contemplation ? Contempler n'est pas penser, encore moins raisonner, c'est s'abîmer, se perdre dans le spectacle contemplé : le point limite de la contemplation est l'idéal d'une fusion avec ce qui est contemplé. Dans la contemplation, le sujet vise à disparaître dans l'objet, à se fondre en lui. Quand on contemple un paysage magnifique, on se sent aspiré par lui, on oublie sa singularité individuelle pour s'unir à la beauté grandiose qui nous plonge dans une contemplation qui est un état modifié de conscience, dans lequel on échappe à son identité pour se sentir étendu jusqu'à l'immensité sans fin de la beauté qui nous attire. Le temps disparaît, et, avec lui, le souci des réalités concrètes et de l'organisation rationnelle des choses.

Or cette caractéristique fusionnelle de la contemplation, dans laquelle l'objet disparaît en tant que tel, puisque nous nous unissons à lui, abolissant ainsi la distance et l'altérité, est justement l'inverse de ce qui fait la théorie et le théorème, qui ont précisément pour fonction de saisir leur objet. Pour le dire autrement, alors que la contemplation, attitude passive, consiste à se laisser absorber par son objet, la théorie, qui culmine dans le théorème, opère une saisie complète de son objet : dans le théorème, nous réalisons une construction intégrale de notre objet. Contemplation et théorisation fonctionnent donc bien dans deux directions diamétralement opposées, la première est passive, et la seconde active, dans la première le sujet vise à se fondre avec son objet, tandis que dans la seconde, il le détermine entièrement en tant qu'objet pour le saisir par son intelligence rationnelle, qui doit, inversement, sommeiller pour que s'éveille la contemplation.

Si ces verbes *theaomai* et *theôrein* se traduisent certes par *contempler*, ce n'est pas leur seul sens, ils signifient aussi *observer*, *examiner*, *regarder un spectacle*... Les Grecs n'ont donc pas distingué l'observation et la contemplation, ils désignent l'action de regarder longuement et attentivement, mais non l'état d'esprit qui peut induire chez celui qui observe, une légère transe fusionnelle quand le raisonnement s'efface. Le lexique grec peut donc, par le biais de l'observation, de l'examen rigoureux, glisser de la contemplation à l'analyse conceptuelle et à la démonstration rationnelle, en l'occurrence à la théorie et au théorème.

Faut-il en déduire que les Grecs n'ont pas expérimenté cet état légèrement modifié de conscience que nous vivons dans la contemplation ? L'examen des textes laisse entendre que, s'ils n'avaient pas de terme pour désigner ce que nous entendons par là, ils savaient qu'il y a un état totalement différent, au-delà de l'observation.

On connaît la distinction platonicienne de l'intellect (*noûs*) et de l'intelligence discursive (*dianoia*). Le *noûs* est un concept clef chez Platon, puisqu'il est commun à l'homme et à Dieu. Plus précisément, Dieu est *noûs* (comme, d'ailleurs, l'était déjà le Dieu d'Anaxagore), ce qu'il sera encore chez Aristote, de sorte qu'il possède la connaissance totale : il est σοφώτατος[3]. L'homme ne possède évidemment pas la connaissance absolue, comme l'indique l'allégorie de la Caverne[4] : l'intelligence humaine ne saisit que des ombres du réel. Toutefois, il peut arriver à l'homme de sortir de la Caverne et de voir directement la réalité, mais il lui est impossible de rien en faire partager à ceux qui sont restés enfermés, dont aucun n'acceptera de le croire. Cela a une implication capitale : la vérité ne peut ni s'expliquer ni se démontrer, et ne relève que de la *vision*, que, dans le *Phèdre*, Platon rapproche de l'époptie[5], vision mystérique qui vient clore l'initiation, par exemple aux Mystères d'Éleusis. L'homme peut donc, de manière exceptionnelle et fragmentaire, accéder à cette intuition du réel – apanage divin – qu'est la vision noétique, ce qui fait du *noûs* la faculté la plus élevée de l'homme, faculté qui n'est donnée que très rarement et à bien peu d'hommes. Et le savoir absolu que constitue cette vision du prisonnier sorti de la Caverne, est intraduisible dans la linéarité de la démonstration : le vrai se contemple et transcende le raisonnement.

La contemplation noétique est donc tout à fait singulière : il ne s'agit pas de s'abîmer dans la contemplation d'un paysage pour s'absorber dans sa beauté, mais d'atteindre un état quasi-divin de conscience qui consiste à voir directement le réel, œuvre divine, dans sa relation avec le divin.

Nulle place pour l'infini dans ce divin, bien évidemment. Puisque Dieu est parfait, il ne lui manque rien, et on ne saurait lui prêter aucun inachèvement. Sa plénitude doit être totale, il ne saurait relever d'un processus sans fin.

Ce n'est pas la contemplation pour elle-même qui intéresse Platon, il se trouve que le sommet du savoir est pour lui cette intuition intellective, qu'on peut décrire comme une forme de contemplation.

Aristote hérite de son maître le caractère noétique du divin, qui fait du *noûs* la partie la plus élevée – et donc la plus divine – de l'homme. Comme celui de

[3] *Lois* X, 902 e. Rappelons que *sophia* ne désigne pas la sagesse, mais la connaissance.

[4] *République* VII.

[5] ἐποπτεύοντες, *Phèdre* 250 c 4.

Platon, le Dieu d'Aristote est *noûs*, mais, en raison de la supériorité de l'acte sur la puissance, il doit être toujours en acte, et l'acte d'un intellect est d'exercer en permanence son intellection, c'est-à-dire son intuition intellective. Pour le dire autrement, le Dieu d'Aristote est dans une contemplation constante, et comme la contemplation est, pour le Stagirite, l'acte le plus élevé qui soit, Dieu qui, du fait même de sa perfection, ne saurait être que dans ce qui est le plus élevé, doit être uniquement dans cette contemplation. Reste un problème : que contemple Dieu ? S'il contemple quelque chose qui soit plus élevé que lui, il n'est pas ce qui est le plus élevé, ce qui contredit sa perfection (dont le postulat est une évidence indiscutée pour les Grecs de ce temps), et s'il contemple ce qui est en dessous de lui, il fait entrer en lui – puisque sa nature est la contemplation – quelque chose d'inférieur, qui le fait par là même déchoir de sa perfection. La seule solution qui reste est donc l'autocontemplation divine : Dieu est tout entier dans l'acte de se contempler, dans son autonoèse (νόησις νοήσεως), de sorte qu'il est l'acte pur de cette contemplation de lui-même, donc de lui-même en train de se contempler se contemplant dans une régression à l'infini de son auto-contemplation.

Une telle régression à l'infini est évidemment inacceptable pour Aristote, aussi en élimine-t-il le risque par une affirmation radicale : dans la contemplation, il peut y avoir fusion du sujet et de l'objet. Il refuse de voir que cette affirmation – pur postulat sans argumentation – est contradictoire, même si elle correspond effectivement à l'idéal de la contemplation : si, en effet, le sujet et l'objet fusionnent *réellement* dans la contemplation, il n'y a plus de contemplation, du simple fait que la contemplation implique structurellement la dualité du contemplant et du contemplé. Que la contemplation vise la fusion du contemplant avec le contemplé, ne signifie pas qu'elle doive se réaliser, puisque, si c'est le cas, il n'y a plus de contemplant, et donc plus de contemplation. La solution aristotélicienne est intenable : soit Dieu tombe dans la trappe de la régression à l'infini de son auto-contemplation, soit il fusionne avec lui-même dans sa contemplation, et il cesse donc de pouvoir se contempler, alors même qu'il est l'acte de cette contemplation…

On peut rappeler au passage, que cette solution est intenable non seulement intrinsèquement, mais aussi métaphysiquement. Elle conduit en effet à isoler totalement Dieu, par une application stricte du principe de sa perfection absolue, ce qui le sépare radicalement d'un monde dont il ne peut plus être le Créateur. J'ai distingué trois formes de théologie : l'onto-théologie, la poïo-théologie et la praxéo-théologie, la première pensant l'être de Dieu, la deuxième, Dieu comme Créateur, et la troisième, Dieu comme acteur intervenant dans le monde. L'hypertrophie onto-théologique d'Aristote vide la théologie de tout ce pour quoi nous pouvons avoir besoin de Dieu pour penser le monde. Tout entier dans son être, le Dieu d'Aristote ne peut rien faire (alors qu'il est acte pur). Le Stagirite est

donc contraint d'imaginer une solution étrange : Dieu, premier moteur, doit conduire, comme objet d'amour, les moteurs intermédiaires, divins eux aussi, à tourner (par amour !) et ainsi à être le principe du mouvement cosmique... Il faut rendre justice à Aristote : il n'a jamais été aristotélicien, pas plus, d'ailleurs, que ses élèves. En effet, non seulement il n'a pas publié cette construction théologique improbable, mais encore, son disciple, collaborateur et successeur, Théophraste, montre, dans ses notes publiées sous le titre de *Métaphysique*, qu'il n'y croit pas, et le Lycée n'a pas revendiqué cette position, absente de tous les débats philosophiques de l'époque hellénistique. Bref, de l'avis même de son concepteur et de ses proches, le Dieu intellect, contemplation pure, premier moteur par amour, était une impasse.

Qu'en est-il de la contemplation elle-même pour Aristote, pour qu'il y voie l'unique activité digne du divin ? *L'Éthique à Nicomaque* (X) développe une conception enthousiaste du *theôrein* (θεωρεῖν) et de la vie théorétique (θεωρητική) du *noûs*, dont c'est l'activité, la θεωρία, concept flottant, dont l'ambiguïté intrigue, puisque la dérive sémantique du terme vers la rationalité discursive que porte la notion de théorie, semble faire disparaître l'opposition platonicienne entre *noûs* et *dianoia*, intellect et raison discursive. C'est que, malgré son éloge vibrant de la contemplation, dont l'exercice constitue le bonheur parfait[6], Aristote glisse parfois de l'intellect au raisonnement, au point qu'il semble ne plus les distinguer. La seule explication possible est que, s'il ne fait pas vraiment de coupure entre l'intellectif, qui relève d'une intuition du réel, donnée dans un état modifié de conscience, et l'intellectuel, qui résulte de l'activité normale de la pensée théorique, c'est qu'en fait, il n'a pas expérimenté cet état modifié de conscience qui explique aussi bien l'allégorie de la Caverne, que l'opposition du *noûs* à la *dianoia*. Dès lors, l'éloge aristotélicien de la vie théorétique n'est rien d'autre que celui du savant, du chercheur, du théoricien, et la glorification affichée de la contemplation ne renvoie qu'au plaisir – un peu surjoué – de faire de la théorie. Tout ça pour ça, donc, et Aristote escamote la *theôria* sous la théorie. Tout comme il a déroulé sous les pas de Dieu le tapis rouge de la reine d'Angleterre, lui rendant tous les honneurs et lui ôtant tous ses pouvoirs, il a héroïsé la contemplation, partie divine, ou, du moins – il n'est pas bien sûr – la plus divine de l'homme, en la vidant de son essence.

Quant à l'idée elle-même que Dieu doit contempler parce que c'est l'activité la plus noble et qui donne le plus de bonheur, elle repose évidemment sur une confusion : ce qui rend heureux dans la contemplation, ce n'est pas la contemplation elle-même, mais la beauté de l'objet contemplé. On éprouve du plaisir à contempler

[6] *Éthique à Nicomaque* X, 1178 b 7-8.

si on contemple quelque chose qui nous élève, et non pas simplement parce qu'on contemple, de sorte que ce bonheur contemplatif ne saurait s'appliquer à Dieu. C'est parce que l'objet de la contemplation nous fait sortir de nous-mêmes en nous appelant vers le haut, que la contemplation est source de bonheur, de sorte que, puisque Dieu ne saurait s'élever, la contemplation n'a rien à lui apporter. Aristote impute à l'acte seul de contempler, ce qui est en réalité l'effet de l'objet de la contemplation.

Le platonisme, dans la perspective du *Banquet*, qui voit dans la beauté contemplée un point de départ pour la contemplation de la beauté en soi, maintiendra cette logique ascensionnelle, que réaffirme Plotin. Cependant, si les beautés terrestres peuvent nous mener à la contemplation de quelque chose de divin, c'est parce qu'au-delà de la réalité physique concrète de l'objet beau, nous sommes séduits par ce qui fait sa beauté, à savoir l'harmonie de ses proportions, qui est le reflet de la beauté divine. C'est la perfection harmonique, c'est-à-dire l'achèvement absolu – le contraire même de l'infini – qui constitue le fil conducteur de la contemplation. Et, loin d'aboutir à l'infini, cette contemplation, si elle va jusqu'au bout de la conversion, aboutira à l'union à l'Un, pointe absolue du divin, dont la clôture radicale qu'implique le nom, est évidemment incompatible avec l'infini, qui, en soi, est ouverture. La finalité de la contemplation néoplatonicienne est d'être un avec l'Un, et donc dans le pôle le plus opposé possible à l'infini.

Comment, avec ces contraintes rationnelles et idéologiques, l'infini a-t-il pu acquérir cette positivité qui reste paradoxale, puisqu'elle ne peut, de toute façon, se dire que sur le mode négatif du non-fini ? Ou, pour décaler un peu la perspective, la rigueur des problématisations antiques ne nous laisse-t-elle aucune marge de manœuvre, auquel cas l'idée de contempler l'infini serait un pur fantasme dépourvu de sens réel ?

Peut-on penser l'infini autrement ? Il est un domaine dans lequel le paradoxe de ce concept négatif s'intègre structurellement : la théologie négative. On sait que, contrairement aux précisions théologiques impossibles d'Aristote, les néoplatoniciens avaient compris que toute énonciation sur Dieu était nécessairement inadéquate à son objet, les termes désignant les réalités créées étant nécessairement inadéquats à celui qui les a créés. Si donc on ne peut dire ce que Dieu est, il reste soit à tenir sur lui un discours analogique, soit à dire ce qu'il n'est pas, ce qui est le principe de la théologie négative. Les Grecs, du fait de leur rejet de l'infini, ne sont pas allés jusqu'à l'intégrer à leurs formes de théologie négative. C'est seulement au Moyen-Âge que, par opposition à la finitude humaine, Dieu apparaîtra comme celui qui n'a aucune finitude, symétrie qui n'aurait pas eu de sens dans le néoplatonisme païen, qui n'oppose pas radicalement l'homme au divin, mais essaye de trouver le moyen de remonter jusqu'à l'Un (qui

est, on vient de le voir le contraire même de l'infini). Le christianisme brise cette continuité, qui ne peut plus être rétablie que par la Grâce, qui nous est, ou non, accordée du fait de la médiation sacrificielle du Sauveur[7]. C'est dans la coupure douloureuse qui sépare l'homme et Dieu, coupure induite par le péché, que la transcendance divine exacerbe le contraste entre l'homme et Dieu, ce qui rend ainsi évidente l'infinitude divine. Dieu est donc au-delà de toute mesure : *infiniment* bon, *infiniment* grand… *Infiniment* ne se dit pas en grec. À l'homme fini s'oppose ainsi Dieu infini, mais d'une infinitude plutôt que d'une infinité qui, au fond, ne veut rien dire, sinon que Dieu dépasse toute mesure et, par là même, toute pensabilité. Dire l'infini de Dieu, c'est renoncer *ipso facto* à le penser, en lui prêtant un attribut impensable et uniquement négatif. L'infini est, par excellence, le concept qui permet le mieux de dire Dieu sur un mode qui transcende toute pensée.

L'émergence de la pensabilité de l'infini est singulière et paradoxale, puisqu'elle apparaît dans un cadre théologique circonstancié, et que cette pensabilité est celle d'un impensable, ce qui n'a de sens que dans un cadre de théologie négative.

Doit-on déduire de cette émergence, que les concepts naissent dans des structures épistémiques produites par l'histoire, c'est-à-dire, plus précisément, par la manière concrète et aléatoire dont les hommes ont résolu leurs problèmes ? Autrement dit, la pensée est-elle un artefact ? Un structuralisme radical répondrait sans doute positivement. Je considère, au contraire, que les structures sont des lieux de formulation, de prise de conscience d'une réalité qui, en soi, nous échappe toujours, puisqu'elle est totale et que nous ne le sommes pas, mais que nous approchons, à travers ces biais[8], d'une réalité qui, en soi, nous échappe nécessairement sans pour autant nous être étrangère.

En l'occurrence, derrière la question du socle épistémique qui en contraint les conditions d'apparition, quel est le problème qui alimente la logique de la contemplation ? C'est la perception, qui constitue un défi conceptuel qui n'a pas réellement été circonscrit. L'approche classique de la perception, telle que le débat

[7] La grande différence entre hellénisme et christianisme tient à cette hypothèse de continuité, admise par les Grecs, et refusée par les chrétiens. Pour les Grecs, l'homme peut remonter jusqu'à Dieu, alors que dans le christianisme, la voie est radicalement coupée par le péché, mais rouverte par le salut donné aux hommes par la médiation du sacrifice du Sauveur.

[8] On comprend par là que l'opposition réalisme/idéalisme est une construction artificielle non pertinente, puisqu'elle suppose que soit on connaît immédiatement la réalité, ce qui repose sur le postulat exorbitant de l'homologie parfaite de notre esprit et de la réalité, soit ce qu'on croit connaître n'est qu'une production arbitraire de la collectivité humaine, ce qui bafoue les principes les plus élémentaires de la recherche scientifique.

entre Stoïciens et Académiciens[9] l'a formulée, consiste simplement à se demander si les données de la perception sont suffisamment fiables pour constituer les bases de la connaissance. Les Stoïciens considèrent que les données des sens sont assez vérifiables pour qu'on puisse en déduire un modèle rationnel du monde parfaitement réaliste, ce qui repose sur un postulat d'homogénéité absolue du réel, grâce auquel le *logos*, commun au divin et à l'homme, garantit, s'il est correctement manié, un réalisme cognitif total. Le sensualisme stoïcien est donc, paradoxalement, rationaliste, et non empiriste, puisque les empiristes, essentiellement britanniques, s'opposeront, eux, au rationalisme, ce qui tient à ce qu'ils refusent le postulat stoïcien d'homogénéité, qui repose effectivement sur un pari métaphysique audacieux, ou, si on préfère, qui a un coût théorique excessif. Si vif et acharné qu'il soit, ce débat, qui s'articule sur un pari métaphysique et un enjeu épistémique, occulte une vraie question de fond : le problème ontologique de la perception. À force de poser sur un mode binaire – vrai ou faux – la question de son réalisme, question dont on a vu qu'elle était mal posée, on a oublié de s'interroger sur sa nature. Et, en essayant de ranger la perception d'un côté ou de l'autre, illusion ou accès direct, on n'a pas vu qu'elle est quelque chose de métaphysiquement étrange : une interface entre la réalité physique et le monde intérieur du sujet, l'instance qui, par le biais de l'image ou de la représentation, traduit le réel extérieur selon un format exploitable mentalement par le sujet. Ce format dépend évidemment des espèces, mais toute conclusion idéaliste serait évidemment abusive : un chat ne perçoit pas une souris ou un pigeon exactement comme nous, mais nous voyons bien la même souris et le même pigeon au même endroit, et avec la même forme. Que les couleurs, les odeurs ou d'autres signaux varient selon leur exploitabilité spécifique, peut induire de nettes différences perceptives, sans cependant jamais remettre en cause l'existence même de l'objet perçu (quoi qu'ait pu en penser Berkeley).

La perception code donc la réalité qu'elle saisit, comme information, c'est-à-dire image mentale ou connaissance. Elle formate le réel physique sur le mode incorporel de la pure représentation, sous forme de tableau, de sensation, ou de concept associé. On comprend pourquoi un dualisme strict, de type cartésien, ne peut comprendre la perception, dont l'interfacialité permet de transférer, par des modalités organiques (organe, nerf, zone cérébrale), du corporel en incorporel, c'est-à-dire de franchir la barrière ontologique qui sépare le physique de la pensée. Si donc on suppose qu'il y a bien une barrière ontologique, la perception devient

9 Ce débat, qui travaille la philosophie hellénistique, nous est connu par les *Académiques* de Cicéron, qui joueront un rôle important dans la réflexion de saint Augustin, et qui, par ce double canal, fourniront à Descartes, qui s'en défendra, tous les arguments de son doute méthodique.

incompréhensible, et le statut de l'image toujours incertain : est-elle corps ou pensée ? Quel rapport peut-il y avoir entre une représentation incorporelle et le corps qu'elle représente ? Le dualisme cartésien s'en tire en postulant une réponse physiologique, la glande pinéale, à ce problème ontologique, ce qui est épistémologiquement inadmissible : on ne transfère pas à un organe la sortie d'une impasse métaphysique. L'inversion d'ordre est inacceptable : si on se donne un cadre métaphysique, c'est lui qui doit déterminer la fonction des organes, qui ne sauraient évidemment résoudre directement un problème posé par ce qui les encadre.

Descartes construit une philosophie du sujet, qui oppose le moi au monde, et il doit passer en force pour les relier. Malebranche refuse le subterfuge physiologique de la glande pinéale, et doit passer par Dieu pour régler le rapport de l'homme au monde, ce qui a un coût théorique exorbitant. Leibniz propose une solution qu'il juge plus économique, mais dont le coût reste inacceptable : chaque être est dans sa bulle de réalité virtuelle, mais tous les êtres ont été coordonnés de manière que leurs réalités virtuelles perçues correspondent réellement, de sorte que c'est comme si on percevait véritablement le monde extérieur tel qu'il est, alors que ce que nous percevons n'est qu'une représentation inscrite en nous, mais qui se trouve être parfaitement conforme à la réalité, en vertu de l'harmonie préétablie. Pourquoi une hypothèse aussi coûteuse ? Pour sauver la substance, ou, si on préfère, la monade, qui doit être une unité close, « sans portes ni fenêtres ». Leibniz veut à tout prix sauver la surinterprétation scolastique de la substance aristotélicienne, qui fait du sujet une totalité à laquelle arrivent les accidents, qui dépendent de cette substance. Les philosophies classiques, comme toutes les philosophies, sont évidemment irréfutables : toute théorie un peu élaborée est irréfutable, du simple fait qu'il suffit d'y ajouter les postulats nécessaires et les hypothèses *ad hoc* dont on a besoin pour répondre aux critiques. Il arrive simplement un moment où la masse de l'appareil théorique arbitraire que constituent ces postulats et ces hypothèses devient tellement lourde, que l'ensemble cesse d'être crédible. Leibniz est génial, et sa conception de l'espace est compatible avec celle d'Einstein, ce qui n'est pas le cas de Newton, mais personne ne peut croire à l'harmonie préétablie[10].

Entre le dualisme, qui rend le sujet étranger à son corps, et la philosophie du sujet, qui ne peut plus relier le sujet au monde, les impasses de la philosophie classique excluaient la réalité de la perception, qu'il fallait faire passer soit par la glande pinéale, soit par Dieu, soit par l'harmonie préétablie. C'est que, si on

[10] Notons au passage que les Stoïciens avaient très pertinemment compris les impasses du dualisme, et mis en place ce que j'ai appelé une métaphysique de l'information, *v.* J.-J. Duhot, « Le stoïcisme ou le matérialisme impossible. Une métaphysique de l'information. ». In *Philosophie Antique*, 2005.

retourne la perspective, la perception met le sujet en danger : on sait le pouvoir des images, le traumatisme que peut provoquer la vue de scènes terribles. Par la perception, c'est quelque chose du monde qui entre en nous, et nous ne sommes nulle part à l'abri. Il a fallu la phénoménologie pour redécouvrir ce que savaient les Grecs, et que la philosophie du sujet avait fait oublier, à savoir que le monde nous atteint en permanence parce que nous sommes au monde.

Si cette ouverture à l'extérieur, que constitue la perception, nous rend éminemment vulnérables, et nous fait prendre conscience que nous ne sommes pas des forteresses autonomes, elle peut aussi, inversement, nous enrichir en faisant entrer en nous quelque chose de grand ou même de sublime. C'est précisément ce qui se passe dans la contemplation : le sujet vise à s'abolir dans une union avec le grandiose qu'il contemple, même si cette visée n'abolit pas réellement le moi qui contemple. L'ouverture perceptive sert alors à sortir de soi, à s'oublier pour se fondre dans le sublime contemplé, mais cet oubli n'est que celui du petit moi initial, puisque, dans la contemplation, il se perd pour se trouver dans un état d'expansion qui lui donne justement le sentiment de transcender ses limites. La contemplation vise l'extase, l'expansion au-delà des limites de la personne, du sujet concret. En ce sens, dans la contemplation, on expérimente un dépassement de sa finitude. Le sentiment d'infini, qui s'associe si naturellement à la contemplation, n'implique donc pas nécessairement l'existence d'un infini, il résulte du fait que cet usage extrême de la perception, qu'est la contemplation, nous faisant sortir de nous-même, nous met dans un état de non-finitude, d'expansion d'être, qui nous donne le sentiment de l'infini parce que nous avons l'impression de ne plus avoir de limites. Contempler l'infini, c'est utiliser l'ouverture de l'être qu'est la perception, pour transcender sa finitude, mais non pour affirmer l'existence positive de l'infini, c'est faire corps avec le monde.

Si nous reposons notre question initiale : « les Grecs ont-ils contemplé l'infini ? », elle se présente donc d'une manière différente, puisqu'elle passe par une question préalable : quelle conscience les Grecs avaient-ils de leur finitude ? Nous pouvons ici mesurer l'importance du décalage anthropologique qui nous sépare d'eux. La clôture et l'essentialité du sujet, qui conduisent au moi solipsiste dont Descartes n'arrive pas à sortir, n'existent pas pour les Grecs. Ceux qui sont allés le plus loin dans la prise de conscience de soi, les Stoïciens, situent ce que nous considérons comme le sujet, dans la *prohairesis*, faculté de choisir, ce qui fait du moi stoïcien un être-au-monde, dont la valeur s'établit dans la réaction par laquelle il répond aux sollicitations extérieures. Le sage est celui qui ne tombe pas dans les pièges des erreurs d'appréciation qui nous font intervertir la hiérarchie des valeurs en surinvestissant des choses sans intérêt réel. Et la sagesse consiste non pas à devenir une grande âme, ce qui n'aurait pas de sens pour les Grecs,

mais à se conformer pleinement à la place qui nous a été assignée dans la planification divine du monde. Le Stoïcien se fond dans l'ordre divin, tandis que le Néoplatonicien tente de remonter jusqu'à l'Un : l'accord avec le divin demande seulement un travail sur soi. L'homme n'est pas coupé du divin par le mur chrétien du péché, que seule la Grâce permet de franchir, de sorte que la conscience chrétienne de finitude, marquée par le poids du péché, réduit l'homme à une identité douloureuse, ontologiquement séparée du divin, qui, symétriquement, va se trouver caractérisé par l'infinitude. Et cette finitude humaine, éprouvée dans cette identité douloureuse du pécheur, clôt cette identité sur elle-même, dans la conscience de l'enjeu infini dont Pascal fera le ressort de son pari. Le chrétien joue son éternité à chacun de ses actes : si la mort le saisit en état de péché mortel, il est voué à l'enfer. Cette dramatisation valorise par là-même le sujet, qui devient une personne. C'est paradoxalement cette conscience du risque qui accorde à la personne une telle valeur : l'homme découvre qu'il a une valeur infinie, qui se joue sur une éternité de bonheur ou de supplices, dans l'expérience même de sa finitude, qui le confronte à chaque instant au péché.

Les Grecs n'ont donc conceptualisé ni la finitude ni la clôture du sujet sur lui-même, dont on vient de voir qu'elles étaient conceptuellement liées à la conscience chrétienne. L'expérience contemplative ne s'inscrit pas pour eux dans l'opposition de la finitude à un infini, mais dans la continuité de l'élément au tout. Le monde est pour les Anciens le tout (τὸ πᾶν, qui, en passant par le latin, deviendra notre *univers*), et le tout est fini, parfait, de sorte que le spectacle de l'univers donne le sentiment de l'ordre et de la beauté, mais non celui de l'infini. L'univers infini de Pascal a été ouvert par Nicolas de Cues puis mathématiquement formalisé par Galilée, qui rompt avec la sphéricité des Anciens, pour construire un univers orthogonal sans limite, qui prévaudra jusqu'à Einstein.

Si faire éclater sa finitude par l'ouverture perceptive n'était pas un enjeu théorique pour les Grecs, ils ont néanmoins, dans leur propre cadre conceptuel d'un cosmos ordonné par le divin, pensé l'expansion du sujet jusqu'à une conscience cosmique, non seulement à travers la considération de l'ordre cosmique et de la place assignée à chacun par la providence, mais aussi à travers une expérience de pensée : imaginer qu'on s'élève progressivement dans les airs, voir les hommes et les choses rapetisser, les pays et les frontières se réduire jusqu'à n'être presque rien, et se dire que les petites choses qui nous occupent, ne sont rien à côté de l'ordre universel grandiose du cosmos.

Cette expérience, qu'on trouve notamment chez Sénèque[11], n'induit aucun vertige, contrairement à celle des deux infinis de Pascal, justement parce qu'il

[11] *Questions Naturelles* I, 7.

n'y a pas d'infini, mais un ordre cosmique fini, dans lequel l'homme trouve sa place. La grandeur divine est telle que rien ne peut être pensé de plus grand (qua nihil maius cogitari potest)[12], formule étonnante en ce qu'on la retrouvera presque identique dans la preuve ontologique de saint Anselme (aliquid quo maius cogitari non potest[13]). Dieu bloque donc la course à l'infini, tout comme la première cause de Platon et le premier moteur d'Aristote. Dieu est la limite qui empêche toute grandeur d'aller à l'infini, puisque rien n'est plus grand que lui. Il est *ipso facto* principe de finitude, mais lui-même, par quoi est-il limité ? Paradoxalement, par rien d'autre que sa perfection, puisqu'il ne peut y avoir en lui de processus ontologiquement inachevé. Est-il pour autant fini ? Non, puisque les qualificatifs n'ont plus de sens direct dans son cas, simplement parfait : l'au-delà de la finitude n'est pas l'infini, mais la perfection. Dieu est total comme dit Sénèque (totum ; solus est omnia[14]), ce qui exclut qu'il soit infini, et il exclut lui-même l'infini du créé par sa grandeur que rien ne peut dépasser, ce qui rend l'infiniment grand impensable. Si on comprend l'infini comme ce qui n'a pas de limite, ce par rapport à quoi on peut toujours concevoir quelque chose de plus grand, il est incompatible avec le Dieu tel qu'on ne peut rien concevoir de plus grand.

Les Anciens savaient que l'infini est un piège, et ils ont utilisé Dieu pour y échapper.

Les Grecs n'ont donc pas contemplé l'infini, et si nous avons le sentiment de le contempler, est-ce vraiment lui que nous contemplons, et non pas, plutôt, le pôle opposé de notre finitude, ce qui, dans l'intensité de la perception la plus pleine possible, nous donne l'impression de dépasser les limites de notre petit moi, d'utiliser l'ouverture perceptive pour nous glisser le plus possible dans la plénitude d'une beauté qui nous fait sortir de nous-même ? Contempler, c'est, pour nous, dépasser notre finitude. Et nommer l'infini, c'est évoquer l'altérité absolue qui nous donne l'impression de sortir de nos limites. Et quel que soit l'usage, désormais si banalisé, de la langue courante, et celui, technique, rigoureux et se voulant précis, qu'en font les mathématiques, l'infini ne parvient pas à trouver de dénomination positive. Il marque une frontière sémantique qui nous sépare irrémédiablement de l'indicible, ce qui constitue rien de moins qu'une expérience de théologie négative. Le premier paradoxe de l'infini est de nommer un indicible sans jamais pouvoir le dire, moment sans doute unique où l'arbitraire du langage se heurte à une réalité qui le dépasse, et qu'on ne peut dire parce qu'elle transcende irrémédiablement notre pensée.

[12] *Ibidem*, I, 13.

[13] *Proslogion* 3.

[14] *Questions Naturelles* I, 13.

Adriano Oliva

La contemplation, ses composantes et ses objets selon Thomas d'Aquin

Une simple recherche dans la base de données des œuvres des auteurs latins des Pères de l'Église aux auteurs du moyen âge montre que très rarement les formes du lemme *contempla* -tio, -ari, -are* sont associées à celles du lemme *infinit* -um*, et que l'infini n'est jamais pris à lui seul comme objet de contemplation, mais toujours comme qualificatif de Dieu, de sa puissance, de ses œuvres. Si l'on peut aujourd'hui organiser un colloque sur « Contempler l'infini », c'est que la conception de l'infini a évolué depuis l'antiquité et le moyen âge[1]. Nous avons donc décidé d'étudier les composantes de la contemplation selon Thomas d'Aquin, car, à cette occasion, l'Aquinate énumère certains objets de contemplation. Cela nous permet d'élucider d'abord sa notion de contemplation et d'en apprécier l'étendue. On montrera ensuite les différentes acceptions d'infini que l'on rencontre dans ses œuvres, pour voir, enfin, quel sens pourrait avoir chez lui la proposition « contempler l'infini ».

Contempler selon Thomas d'Aquin

Dans les deux traités qu'il consacre à l'étude des formes de la vie humaine, Thomas commence par considérer la vie concrète des hommes, ce à quoi ils se consacrent principalement, « le militaire au combat, l'ivrogne à la boisson », et

[1] La base de données consultée est celle de BREPOLIS. Sur l'histoire de la notion d'infini, v. par ex. : Leo Sweeney, *Divine Infinity in Greek and Medieval Thought*. Préf. D. O'Brien, New York, Peter Lang, 1992 ; Antoine Côté, *L'infinité divine dans la théologie médiévale (1220-1255)*. Paris, Vrin, « Études de philosophie médiévale » 84, 2002 ; Anne A. Davenport, *Measure of a Different Greatness.* The Intensive Infinite, 1250-1650, Leiden, Brill, « Studien un Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters » 67, 1999 ; *Les études philosophiques*, octobre 2009-4, p. 451-590 ; Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*. Trad. R. Tarr, Paris, PUF, 1962 ; Paul Vignaux, « Hommage à Alexandre Koyré. De la théologie scolastique à la science moderne », in *Rev. d'Histoire des sciences et de leur applications.* 1965, 18 n. 2, p. 141-146 ; Michel Blay, *Les raisons de l'infini. De l'univers clos à l'univers mathématique.* Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1993 ; T. Koetsier, L. Bergmans (éd.), *Mathematics and the Divine : A Historical Study*. Amsterdam, Elsevier, 2005.

qui montre la fin qu'ils ont choisie pour leur vie. Il distingue ainsi, à la suite d'Aristote, deux formes de vie auxquelles les vivants se consacrent principalement : la vie contemplative et la vie civile ou active[2]. Continuant à suivre Aristote, il définit la vie humaine comme vie selon l'intellect, la faculté la plus noble de l'âme humaine, celle qui le distingue des animaux, et qui le rapproche des intelligences supérieures, les anges[3]. L'intellect humain étant à la fois spéculatif et pratique, il pose deux actes : la considération de la vérité simple et la considération des actions à accomplir ; selon ces deux genres d'actes on peut distinguer la vie contemplative et la vie active.

La contemplation consiste dans l'action la plus haute de l'intellect, une sorte de « vision simple de la vérité (*intuitum simplicem veritatis*) »[4], comparable à l'intuition des premiers principes de l'intellect spéculatif (« la partie est plus petite que le tout » ; « si à deux choses égales on soustrait une partie égale, elles restent égales » ; « une chose ne peut pas être vraie et fausse en même temps et sous le même aspect » et ainsi de suite), à savoir, des vérités que l'on saisit sans raisonnement, du simple fait de leur énoncé[5].

Cette contemplation étant l'acte le plus noble que l'être humain puisse accomplir, il s'en suit que la fin de la vie humaine, celle qui la réalise à son plus haut degré, est une action de ce genre, qui porte sur la vérité la plus haute, Dieu, la contemplation de la vérité divine sera donc la fin ultime et la béatitude de l'homme[6]. Ce raisonnement Thomas le tire directement du livre X de l'*Éthique*

[2] V. *In III Sent.*, d. 35, q. 1, a. 1 (éd. M. F. Moos, Paris, 1933, p. 1171-1174) ; *II*[a]*-II*[ae], q. 179, a. 1 et 2 (éd. Leonina, t. 10, p. 421-422). – Dans les références aux œuvres de Thomas d'Aquin, l'auteur n'est pas mentionné. Les traductions des textes latins cités sont de nous.

[3] *In III Sent.*, d. 35, q. 1, a. 2, sol. 2, ad 1m (éd. M. F. Moos, p. 1179, n. 39).

[4] *II*[a]*-II*[ae], q. 180, a. 3, ad 1m (éd. Leon., t. 10, p. 427) ; cf. *In III Sent.*, d. 35, q. 1, a. 2, qla 2, sed c. (éd. Moos, p. 1176, n. 26). Nous avons étudié la notion de contemplation et l'usage qu'en fait Thomas, dans Adriano Oliva, « La contemplation des philosophes selon Thomas d'Aquin », *Rev. Sc. phil. theol.*, 96, 2012, p. 585-662.

[5] V. *I*[a] *Pars*, q. 17, a. 3, ad 2m : « Nam principia per se nota sunt illa quae statim, intellectis terminis, cognoscuntur, ex eo quod praedicatum ponitur in definitione subiecti » (éd. Leon., t. 4, p. 222) ; *II*[a]*-II*[ae], q. 180, a. 6, ad 2m : « … ut, cessante discursu, figatur eius [*scil.* du contemplateur] intuitus in contemplatione unius simplicis veritatis. Et in hac operatione non est error : sicut patet quod circa intellectum primorum principiorum non erratur, quae simplici intuitu cognoscimus » (éd. Leon., t. 10, p. 431).

[6] V. *In III Sent.*, d. 35, q. 1, a. 2, sol. 3 : « Et similiter etiam felicitas contemplativa, de qua Philosophi tractaverunt, in contemplatione Dei consistit ; quia secundum Philosophum, X *Ethic.* [1177a12sqq], consistit in actu altissimae potentiae quae in nobis est, scilicet intellectus, et in habitu nobilissimo, scilicet sapientia, et etiam objecto dignissimo, quod Deus est. Unde etiam Philosophi ultimum tempus vitae suae reservabant, ut dicitur, ad contemplandum divina, praecedens tempus in aliis scientiis expendentes, ut ex illis habiliores fierent ad considerandum divina » (éd. Moos, p. 1179, n. 44) ; *II*[a]*-II*[ae], q. 180, a. 4, resp. :« Principaliter quidem ad vitam contemplativam pertinet contemplatio divinae veritatis, quia huiusmodi contemplatio est finis totius humanae vitae » (éd. Leon., t. 10, p. 427).

à Nicomaque. L'intellect, cependant, n'est pas limité à la seule « vision de la vérité simple (*intuitum simplicis veritatis*)[7] » : les objets de sa connaissance sont infinis et appartiennent à plusieurs genres d'êtres. Selon les différents actes de l'intellect humain et selon les différents genres d'objets, Thomas reprend alors certaines classifications antérieures de la contemplation, il les compare entre elles et il formule ensuite la sienne.

Les conditions et les composantes de la contemplation

La vie des humains est soumise à des passions surgissant dans l'âme et à des troubles venant de l'extérieur. La contemplation peut se trouver empêchée par la violence de ces mouvements de l'âme et par les troubles extérieurs. L'exercice des vertus morales vient alors en aide à l'homme, en modérant les passions et en les ordonnant à la vie contemplative, ainsi qu'en apaisant les turbulences de la vie active. Les vertus morales créent les conditions préalables à la contemplation, mais, pour Thomas comme déjà pour Aristote, elles n'entrent pas dans l'essence de la contemplation, telle que nous venons de la définir, mais elles disposent l'homme à contempler[8].

L'intellect, mu par la volonté, peut se porter sur un nombre indéfini d'objets, selon différents aspects, que l'on peut réduire à certaines catégories. Thomas analyse ici la classification, en six catégories, élaborée par Richard de Saint-Victor, clerc d'origine britannique, qui fut prieur de l'abbaye parisienne des chanoines de Saint-Victor de 1162 à sa mort en 1173. Dans son *De contemplatione* ou *Beniamin maior*, écrit au début des années 1160, Richard énumère six espèces de contemplations[9]. La première est selon la seule imagination[10], quand, à partir de la connaissance sensible, nous portons notre attention sur les choses corporelles, leur forme, leur quantité, leur variété, leur beauté, le plaisir qu'elles procurent et, en considérant en cela la puissance, la sagesse et la munificence de l'essence créatrice, nous la vénérons et en la vénérant, nous l'admirons. La deuxième espèce de contemplation est encore dans l'imagination mais elle se forme et se développe

[7] *IIa-IIae*, q. 180, a. 3, resp. (éd. Leon., t. 10, p. 426).

[8] Cf. *IIa-IIae*, q. 180, a. 2, resp. (éd. Leon., t. 10, p. 425).

[9] Richard de Saint-Victor, *Œuvres I, De contemplatione (*Beniamin maior*)*, texte latin, introduction, traduction et notes par Jean Grosfillier, Turnhout, Brepols, « Sous la règle de saint Augustin » 13, 2013, p. 102–108. Pour la datation de l'ouvrage, V. Jean Grosfillier, « Introduction ». *Ibidem*, p. 21.

[10] À propos de l'imagination chez Richard, V. Luisa Valente, « Sfera infinita e sfera intellegibile : immaginazione e consocienza di Dio nel *Libro dei XXIV filosofi* e in Alano di Lilla », in Pina Totaro, Luisa Valente (dir.), Sphaera. *Forma, immagine e metafora tra medioevo ed età moderna*. Firenze, Leo S. Olschki « Lessico intellettuale europeo » 117, 2012, p. 117–144, spéc. p. 136–140.

selon la raison, dans la mesure où l'on considère la raison des choses, leur ordre, leur disposition, la cause de chacune, leur mode d'être et leur utilité. Mais cette considération dépend encore de la connaissance imaginative et c'est à elle que ces raisonnements se conforment. La troisième espèce de contemplation est dans la raison, mais elle se forme à partir de l'imagination. À ce niveau, nous sommes véritablement dans un genre de contemplation, car, à travers l'image des réalités visibles nous nous élevons à la considération (« *speculatio* ») des réalités invisibles. Il s'agit d'une vraie spéculation rationnelle, mais fondée dans l'imagination et élaborée selon les propriétés des images des choses visibles. La quatrième espèce de contemplation est dans la raison et selon la raison. Elle porte sur des objets de connaissance que l'imagination ignore, car ils ne sont pas des représentations de réalités visibles, mais le résultat de la réflexion et du raisonnement (« *que mens ex ratiocinatione colligit uel per rationem comprehendit* »). Il s'agit d'objets invisibles (« *inuisibilia nostra* »), que nous connaissons par expérience, que nous saisissons par l'intelligence et que nous faisons l'objet de considération. De là, nous nous élevons à la contemplation des esprits célestes et des intellects supraterrestres. Bien que commencée par la connaissance sensible (« *ex experientia nostra* », « *per experientiam* »), cette considération absolument intellectuelle d'objets intelligibles, s'éloigne des sens et de l'imagination, et, s'exerçant ainsi, elle semble se mettre en action [s'intelliger] d'elle-même (« *In hac primum contemplatione humanus animus pura intelligentia utitur, et semoto omnis imaginationis officio, ipsa intelligentia nostra in hoc primum negotio seipsam per semetipsam ingerere* [*semetipsum intelligerere* Patrologie] *uidetur* »). Richard compare l'usage de la raison (ou intelligence) dans les trois premiers degrés de contemplation à la vision dans un miroir, alors qu'à propos de ce quatrième degré, qui est le plus haut que l'intellect humain puisse atteindre par ses seules capacités, il parle d'une connaissance par similitude (« *Illic [intelligentia] quasi instrumento utitur, et uelud per speculum intuetur. Hic per semetipsam operatur et quasi per speciem contemplatur* » ; v. I Cor., 13, 12). La cinquième espèce de contemplation est au-dessus de la raison mais non au-delà de la raison ou même contre celle-ci. Il s'agit de la contemplation des vérités divines connues par révélation et qui transcendent les capacités de connaissance de la raison. Enfin, la sixième espèce de contemplation est celle qui concerne des vérités qui sont au-dessus de la raison et qui semblent être au-delà de celle-ci et même contre la raison. Ces vérités, connues par une illumination de la lumière divine, procurent une grande joie à l'âme qui les contemple et elles consistent en la contemplation de ce que nous croyons des Personnes divines.

Thomas, résume le texte de Richard, mais il ne le suit pas. « Au premier degré se trouve la perception des réalités sensibles ; au deuxième degré, le passage de

la connaissance des réalités sensibles à celle des réalités intelligibles ; au troisième degré, le jugement que la connaissance intellectuelle porte sur les connaissances sensibles ; au quatrième degré, la considération absolue des vérités intelligibles que l'on connaît à partir de la connaissance sensible ; au cinquième degré, la contemplation des vérités intelligibles que l'on ne peut pas découvrir par les sens, mais qui sont saisies par la raison ; au sixième degré, la considération des vérités intelligibles que la raison ne peut ni découvrir ni saisir, lesquelles consistent en la contemplation sublime de la vérité divine, dans laquelle notre contemplation s'achève comme dans sa fin[11]. »

Si, à propos de la contemplation et de ses degrés, la tradition chrétienne, et surtout monastique, peut être représentée par le texte de Richard de Saint-Victor, auquel Thomas lui-même réfère certaines autres divisions, de saint Augustin, de saint Grégoire le Grand, de saint Bernard, cependant, chez Thomas nous trouvons une classification beaucoup plus simple, qui comprend seulement quatre composantes de la contemplation, et qui est fondée sur l'acte lui-même de contempler : le plus haut que l'intellect puisse poser, portant sur son objet le plus digne, le suprême intelligible.

À l'article 4 de la question 180 de la *IIa-IIae*, Thomas énumère ces quatre composantes[12], sans parler de degrés, car, selon lui, il n'y a qu'un seul vrai acte de contemplation, comme nous venons de le dire, dont les composantes sont cependant graduées. La première de ces composantes est la disposition à la contemplation que procurent les vertus morales. La deuxième ce sont : « les autres actes qui ne sont pas la contemplation ». Ces actes, Thomas les a énumérés à l'article précédent, où, après avoir comparé l'intellect de l'ange qui, par une appréhension simple, saisit la vérité, avec celui de l'homme, qui par un procédé de connaissance arrive à l'intuition de la simple vérité, il précise : « La vie contemplative, donc, consiste en un acte final qui l'accomplit et qui est la contemplation de la vérité, et qui confère unité à tout le processus par lequel on y arrive : elle pose aussi beaucoup d'autres actes par lesquels elle parvient à cet acte final. Parmi ceux-ci, certains concernent la connaissance des principes (« *acceptionem principiorum* ») à partir desquels on s'achemine vers la contemplation de la vérité ; d'autres actes concernent la déduction de la vérité que l'on cherche à connaître, à partir des principes ; le dernier acte, qui accomplit

[11] *IIa-IIae*, q. 180, a. 4, ad 3 (éd. Leon., t. 10, p. 428).

[12] « Sic igitur ex praemissis patet quod ordine quodam quatuor ad vitam contemplativam pertinent : primo quidem, virtutes morales ; secundo autem, alii actus praeter contemplationem ; tertio vero, contemplatio divinorum effectuum ; quarto vero contemplativum [completivum éd. Parmensis, t. 3, p. 602] est ipsa contemplatio divinae veritatis » *IIa-IIae*, q. 180, a. 4, resp. (éd. Leon., t. 10, p. 428).

le processus, c'est la contemplation même de la vérité[13]. » Si l'on revient donc aux quatre composantes de la contemplation selon Thomas, on retient, d'abord, les vertus morales, qui créent les conditions intérieures et extérieures de la contemplation. Ensuite, une série d'actes de connaissance qui, perfectionnant l'intellect, le préparent à la contemplation, mais « qui ne sont pas la contemplation. » En troisième lieu, Thomas pose la contemplation des effets divins que l'on découvre dans le monde : cette contemplation revient à la fois au païen et au baptisé, au philosophe et au théologien, comme on va le voir sous peu. Enfin, la contemplation même de la vérité divine, dans la vision de Dieu face à face.

Sans oublier le rôle de la volonté dans la contemplation, dont on dira un mot ensuite, on pourrait dire que Thomas envisage ici comme composantes de la contemplation deux étapes préliminaires, qui disposent à la contemplation : l'acquisition et l'exercice des vertus morales et le perfectionnement de l'intellect par la connaissance de la vérité qu'il recherche. L'intellect ayant pour objet la vérité, toute connaissance du vrai le perfectionne. Partant, selon Thomas toutes les sciences que l'homme développe, et les connaissances qu'il acquiert par elles, le disposent à la contemplation de la vérité divine[14]. C'est donc dès ce niveau-ci et, ensuite, à propos des deux suivants, que l'on peut s'interroger sur le sens que l'expression « contempler l'infini » peut avoir chez Thomas. Après ces deux étapes préliminaires, Thomas pose un premier degré de contemplation, par les effets de la vérité divine : c'est la contemplation que l'homme peut avoir de Dieu en cette vie. Nous verrons que celle-ci est de deux sortes, naturelle et surnaturelle. Mais pour Thomas la vraie contemplation consiste dans la vision de la vérité divine, le suprême intelligible, Dieu, vision qui ne peut se réaliser qu'après la mort[15].

13 *II^{a}-II^{ae}*, q. 180, a. 3, resp. (éd. Leon., t. 10, p. 426).

14 « Et ideo vita contemplativa principaliter in operatione intellectus consistit ; et hoc ipsum nomen contemplationis importat, quod visionem significat. Utitur tamen inquisitione rationis contemplativus, ut deveniat ad visionem contemplationis, quam principaliter intendit ; et haec inquisitio, secundum Bernardum, dicitur consideratio » *In III Sent.*, d. 35, q. 1, a. 2, sol. 2 (éd. M. F. Moos, p. 1178, n. 37-38).

15 Si l'on compare, chez Thomas, les six degrés de la contemplation avec ces quatre composantes, on constate que les quatre premiers degrés sont réunis sous la deuxième composante, le cinquième se trouve à la fois dans la deuxième et la troisième composante, le sixième degré coïncide avec la quatrième composante, la contemplation proprement dite. Thomas analyse les six degrés de Richard de Saint-Victor car, dans une somme, il lui revient de les aborder du fait de leur diffusion, mais il les reformule (*II^{a}-II^{ae}*, q. 180, a. 4, ad 3m) pour les présenter selon sa doctrine et, surtout, il ne les adopte pas dans la *responsio* de son article. Pour la diffusion de certaines définitions et classifications du *De contemplatione*, V. J. Grosfillier, « Introduction », dans Richard de Saint-Victor, *Œuvres I, De contemplatione (*Beniamin maior*), op. cit.*, p. 11-12.

La contemplation, vie selon l'intellect et la volonté

Comme on l'a rappelé au début, le questionnement de Thomas à propos de la contemplation ne se limite pas à déterminer la nature de l'acte de l'âme selon lequel on contemple, une vision, un regard (« *intuitus* ») de l'intellect. Thomas met en relation la contemplation avec la vie concrète des hommes, des vivants (« *viventium* »), et il prend donc en compte la contemplation en tant qu'elle est un acte choisi au préalable par la volonté, qui est dans l'âme la faculté du désir, et qui meut toutes les puissances humaines, y compris, précise Thomas, l'intellect[16]. Dans ce cas, écrit Thomas, la contemplation « devient une affaire de vie (*contemplatio accipit rationem uite*)[17] » et elle manifeste la fin ultime que l'homme choisit pour sa vie, qui pour Thomas est la contemplation de l'essence divine, ou cause première, comme l'enseigne la Révélation chrétienne, mais aussi les philosophes anciens et en particulier Aristote :

> « La béatitude ou félicité consiste en l'opération la plus parfaite de celui qui est doté de raison et d'intellect. L'opération la plus parfaite de l'intellect consiste dans la contemplation du suprême intelligible, qui est Dieu. Ainsi, tant pour Dieu que pour l'ange et pour l'homme, la félicité et la béatitude ultime est la contemplation de Dieu, non seulement de l'avis des saints mais aussi selon les philosophes [18]. »

Dans ce texte apparaît la grande dignité que Thomas reconnaît à la contemplation de l'homme, qu'il compare à celle de l'ange et à celle de Dieu. Cependant, si cette contemplation parfaite ne peut s'accomplir qu'après la mort – le cas du *raptus* de saint Paul étant une chose exceptionnelle –, de quelle manière l'homme peut-il vivre, en cette vie, selon ce qu'il a de plus propre, l'intellect, et de quelle manière peut-il connaître l'objet suprême que cet intellect est appelé à contempler ?

[16] « [Voluntas] movet omnes alias potentias, et etiam intellectum, ad suum actum » *IIa-IIae*, q. 180, a. 1, resp. (éd. Leon., t. 10, p. 424).

[17] « Ad primum igitur dicendum, quod finis contemplationis, in quantum contemplatio, est ueritas tantum, set *secundum quod contemplatio accipit rationem uite*, sic induit rationem affectati et boni, ut dictum est » *In III Sent.*, d. 35, q. 1, a. 2, sol. 1, ad 1 (v. éd. M. F. Moos, p. 1178, n. 34 ; les italiques sont de nous) ; v. A. Oliva, « La contemplation des philosophes ... », *art. cit.*, p. 597-618.

[18] *In II Sent.*, d. 4, a. 1 (éd. P. Mandonnet, p. 133). Dans la définition des béatitudes évangéliques Thomas reprend implicitement la définition d'Aristote : « [Beatitudines] sunt operationes virtutum perfectarum ex adiunctione donorum, sive potius operationes ipsorum donorum. Et hoc consonat dictis Sanctorum [...]. Consonat etiam ipsi Evangelio [...]. Consonare etiam videtur ad hoc Magister [...]. Consonat etiam Philosophorum dictis, qui felicitatem dicunt etiam esse operationem secundum perfectam virtutem » *In III Sent.*, d. 34, q. 1, a. 4, resp. (éd. M. F. Moos, p. 1126, n. 105-109).

Thomas répond :

> « […] ce type de contemplation est la fin de la vie humaine […] Elle sera parfaite dans la vie future, quand nous le verrons *face à face* [*1 Cor* 13, 12]. *Mais à présent* la contemplation de la vérité divine ne nous est possible qu'imparfaitement, *comme dans un miroir et en énigme* [*1 Cor* 13, 12], de sorte qu'elle est pour nous comme une amorce de la béatitude, qui commence ici-bas pour se terminer dans le futur. C'est pourquoi le Philosophe, au livre X de l'*Éthique*, fait consister la félicité ultime de l'homme dans la contemplation du suprême intelligible. Mais puisque nous sommes conduits à la contemplation de Dieu par les effets de son action, selon Romains I : *ce qu'il y a d'invisible en Dieu se laisse voir à l'intellect par ses œuvres* [tâche qui revient à l'homme en tant qu'homme], la contemplation des œuvres divines relève en second lieu, elle aussi, de la vie contemplative, dans la mesure où c'est à partir d'elle que l'homme est conduit à la connaissance de Dieu[19]. »

Dans cette réponse, il faut remarquer que Thomas, en s'appuyant sur l'autorité d'Aristote, prend ensemble la contemplation des païens et celle des chrétiens, qui correspond à la troisième composante de la contemplation, la considération des effets divins. En effet, pour lui, quant à l'acte de contemplation et quant à son objet et à sa fin, la contemplation d'un homme païen et celle d'un homme baptisé sont identiques. En deux choses cependant elles diffèrent : l'intellect du païen, dans sa contemplation des effets divins dans le monde, est illuminé seulement par sa lumière naturelle, alors que l'intellect du baptisé est illuminé par la lumière surnaturelle de la foi et par les contenus de la révélation. En outre, le païen est mu à contempler par son désir naturel et par un amour naturel de soi, alors que le baptisé est mu immédiatement par l'amour de charité, qui porte d'abord sur Dieu, tout en aimant aussi soi-même[20]. L'amour qui meut l'homme à contempler sera aussi l'achèvement de la contemplation parfaite : « Puisque

[19] *IIa-IIae*, q. 180, a. 4, resp. (éd. Leon., t. 10, p. 427-428 ; les italiques sont dans l'édition ; les soulignements sont de nous).

[20] V. *Q. disp. de uirtutibus*, a. 5, ad 8 : « Dicendum quod ad felicitatem quedam preexiguntur sicut dispositiones, sicuti actus uirtutum moralium, per quos remouentur impedimenta felicitatis, scilicet inquietudo mentis a passionibus et ab exterioribus perturbationibus. – Aliquis autem actus est uirtutis, qui est essentialiter ipsa felicitas quando est completus, scilicet actus rationis uel intellectus. Nam felicitas contemplatiua nichil est aliud quam perfecta contemplatio summe ueritatis ; felicitas autem actiua est actus prudentie, quo homo et se et alios gubernat. – Aliquid autem est in felicitate sicut perfectiuum felicitatis, scilicet delectatio, que perficit felicitatem sicut decor iuuentutem, ut dicitur in X Ethicorum. Et hoc pertinet ad uoluntatem. Et in ordine ad hoc perficit uoluntatem caritas, si loquamur de felicitate celesti, que sanctis repromittitur. Si autem loquamur de felicitate contemplatiua de qua philosophi tractauerunt, *ad huiusmodi delectationem uoluntas naturali desiderio ordinatur* » (d'après le texte provisoire de la Commission Léonine, établi par É. Deronne ; les italiques sont de nous ; V. éd. Marietti, 1965, p. 721) ; pour la référence à Aristote : Aristoteles, *Ethic. Nic.*, Lib. X,

chacun se réjouit quand il obtient ce qu'il aime, la vie contemplative se termine dans la jouissance, qui appartient à l'amour »[21].

Cette distinction entre contemplation du païen et du baptisé, qui concerne l'acte suprême de l'intellect humain, fonde aussi selon Thomas la distinction et le rapport entre philosophie et théologie, et cela il l'affirme dès son prologue du commentaire des *Sentences* :

> « Il faut savoir que tous ceux dont la pensée était juste ont considéré que la fin de la vie humaine consistait en la contemplation de Dieu. Or celle-ci est double. Une contemplation s'effectue par les créatures ; elle est imparfaite pour la raison que l'on a dite [*ibidem, contra* 2], et c'est en elle que le Philosophe a reconnu la félicité contemplative. Cette félicité cependant est celle d'ici-bas, et toute la connaissance philosophique qui procède de la considération de ce que sont les créatures lui est entièrement ordonnée. Il est une autre contemplation de Dieu, par laquelle on le voit immédiatement en son essence, et qui est parfaite : elle aura lieu dans la Patrie et selon ce que croit la foi elle est possible à l'homme. Et ainsi convient-il que les moyens soient proportionnés à la fin, et que l'homme ici-bas soit conduit à cette contemplation par une connaissance qui n'est pas tirée des créatures, mais qui tire directement son inspiration de la lumière divine. Cela, c'est la doctrine théologique[22]. »

Pour Thomas toute connaissance philosophique est ordonnée à la contemplation de Dieu, comme l'est également la doctrine théologique, chacune à sa manière : la philosophie par les créatures et selon la lumière naturelle de l'intellect ; la théologie en considérant elle aussi les œuvres divines dans le monde, mais inspirée « directement de la lumière divine ». La théologie ne remplace pas la philosophie, dont les connaissances sont plus connaturelles à la nature de l'intellect humain, mais elle s'en sert pour élaborer ses connaissances surnaturelles[23]. La recherche

---

1174b31-34, transl. R. Grossateste, rec. recognita (AL XXVI, fasc. 4, p. 570, l. 27-28) ; *In III Sent.*, d. 35, q. 1, a. 2, sol. 1 (éd. M. F. Moos, p. 1177, n. 31-33).

[21] *II^a-II^ae*, q. 180, a. 1, resp. (éd. Leon., t. 10, p. 424).

[22] *In I Sent.*, prol., a. 1 (éd. A. Oliva, *Les débuts de l'enseignement de Thomas d'Aquin et sa conception de la* sacra doctrina, *avec l'édition du prologue de son Commentaire des* Sentences. Paris, J. Vrin, « Bibliothèque thomiste » 58, 2006, p. 312-313, l. 31-41). V. aussi *Summa contra Gentiles* [*ScG*], II, 4 (éd. Leon., t. 13, p. 279, l. 14b-25b).

[23] V. *I^a Pars*, q. 1, a. 5, ad 2m : « Et hoc ipsum quod sic utitur eis [à savoir, le fait que la théologie se sert des sciences philosophiques], non est propter defectum vel insufficientiam eius [de la théologie], sed propter defectum intellectus nostri ; qui ex his quae per naturalem rationem (ex qua procedunt aliae scientiae) cognoscuntur, *facilius manuducitur* in ea quae sunt supra rationem, quae in hac scientia traduntur » (éd. Leon., t. 4, p. 16 ; nous soulignons).

philosophique revêt donc, pour Thomas, une importance parfaitement intégrée dans le dessein divin de la providence.

Contemplation et infini

Thomas, en parlant du rôle de la volonté dans l'acte de contemplation, affirme que celle-ci meut d'abord l'intellect à contempler et qu'elle achève l'acte de contemplation. Si elle n'entre pas dans l'essence de la contemplation, qui reste un acte de l'intellect, cependant elle appartient en propre (« accident propre ») à la contemplation, ainsi que la jouissance, qui est de l'ordre de l'*affectus*, et qui inhère à l'acte même de contemplation : « Le plaisir de la contemplation n'est pas causé par l'exclusion d'une peine, mais parce que la contemplation est délectable en elle-même : elle ne consiste pas en une génération, mais elle est une opération parfaite[24]. » Ce plaisir est double : « La démonstration du triangle n'est pas délectable en raison de la chose démontrée, car on ne s'intéresse pas beaucoup à un triangle, mais elle est délectable en raison de la considération même de l'intellect. Mais quand l'objet de notre considération est une chose aimée et que sa considération est délectable, alors le plaisir tiré de cette considération est parfait[25]. »

Bien que Thomas ne parle ici que de la *consideratio*, étape préalable à la contemplation, ce double plaisir peut être observé aussi dans la contemplation : l'un provenant de l'acte même de contempler, qui est un acte immanent au sujet et l'autre provenant du plaisir que l'objet contemplé cause dans le sujet[26]. J'ai voulu citer ici ce texte sur la démonstration du triangle, car il nous permet de comprendre comment pourrait s'articuler, selon Thomas, la considération ou contemplation de l'infini, s'il était permis de s'exprimer ainsi à propos d'un auteur du 13ᵉ siècle.

Les textes de Thomas auxquels je ferai référence pour traiter ce dernier sujet sont principalement la q. 7 de la *Iª Pars* de la *Somme de théologie*, question qui date probablement de la fin de 1265, et le *Quodlibet XII*, de la mi-avril 1272, dont

[24] *Iª-IIªᵉ*, q. 35, a. 5, resp. (éd. Leon., t. 6, p. 244a).

[25] « Aliqua enim consideracio dicitur delectabilis dupliciter, aut propter rem consideratam, aut propter ipsam consideracionem. Demonstracio de triangulo non est delectabilis propter rem demonstratam quia non curat quis multum de triangulo, set est delectabilis propter ipsam consideracionem que competit intellectui. Set quando consideracio est de re amata, et cum hoc ipsa consideracio est delectabilis, tunc est perfecte delectabilis ; sic est in sacra Scriptura : non solum est ibi delectacio de cognicione ueritatis, immo est etiam de rebus amatis » *Sermo XIII, « Homo quidam fecit cena magnam »* (éd. Leon., t. 44, 1, l. 241-250).

[26] *In III Sent.*, d. 35, q. 1, a. 2, sol. 1 (éd. M. F. Moos, p. 1177, n. 31-33).

nous conservons la copie des notes écrites ou dictées par Thomas, en vue de sa *determinatio magistralis*[27].

La q. 7 est consacrée à l'infinité de Dieu mais, à cette occasion, Thomas se demande si, outre Dieu, il peut exister d'autres infinis par essence et aussi s'il peut exister des infinis actuels selon l'extension ou selon le nombre.

Thomas, en citant Aristote, commence par dire que tous les anciens philosophes ont attribué au premier principe la qualité d'infini, et cela raisonnablement, car ils ont considéré que les choses découlent du premier principe de manière infinie. La preuve que Thomas donne de l'infinité de Dieu ne se fonde cependant pas sur cet argument. Est infini ce qui n'est pas fini. L'infinité de la matière à recevoir toute forme est une infinité imparfaite, car la forme informant la matière la perfectionne, mais, en même temps, la limite à une seule forme, la rend finie. La forme, en revanche, reçue dans la matière n'est pas perfectionnée, mais limitée plutôt à telle matière. Ainsi l'infini pris du côté de la forme non déterminée par la matière est parfait. Or ce qui est suprêmement formel c'est l'être et l'être qui n'est pas reçu dans quelque chose, c'est l'être divin, subsistant en lui-même. Dieu est donc infini et parfait[28].

La notion d'infini en tant que tel (« *infinitum simpliciter* »), chez Thomas, se situe du côté de la forme et il est évident qu'ainsi il ne peut y avoir qu'un seul infini, un seul être qui soit infini par essence, à savoir infini en tout ce qu'il est. Et l'autorité que Thomas cite dans l'art. 2 de cette même q. 7 est encore Aristote : « L'infini ne peut pas exister à partir d'un principe quel qu'il soit ». Cependant, Thomas n'hésite pas à reconnaître la possibilité de certains infinis à l'intérieur du monde créé, mais ce sont des infinis sous un certain aspect. Des infinis en puissance, comme la capacité de l'intellect créé de connaître tout objet qui soit ou puisse être[29], ou bien des infinis purement logiques ou mathématiques[30], ou encore des infinis d'ordre matériel, car dans l'ordre formel seul Dieu peut être

[27] Pour la date et les particularités du texte de ce *Quodlibet*, v. René-Antoine Gauthier, « Introduction au Quodlibet XII », in Thomae de Aq., *Quaestiones de quolibet*. Éd. Leon., t. 25, 1, p. 152*–153*, 158*–160*.

[28] À propos des problèmes que cette preuve de l'infinité de Dieu a suscité chez d'autres théologiens et parmi les commentateurs, V. Igor Agostini, « La démonstration de l'infinité de Dieu et le principe de la limitation de l'acte par la puissance chez Thomas d'Aquin. Notes sur l'histoire de l'interprétation de la *quaestio VII* de la *Summa theologiae* », *Les études philosophiques*, octobre 2009-4, p. 455–476.

[29] « Ad secundum dicendum quod hoc ipsum quod virtus intellectus extendit se quodammodo ad infinitum [*cf. app. des variantes* ; infinita *dans le texte*], procedit ex hoc quod intellectus est forma non in materia ; sed vel totaliter separata, sicut sunt substantiae angelorum ; vel ad minus potentia intellectiva, quae non est actus alicuius organi, in anima intellectiva corpori coniuncta » *Iª Pars*, q. 7, a. 2, ad 2m (éd. Leon., t. 4, p. 74).

[30] V. *IIIª Pars*, q. 10, a. 3, ad 3m (éd. Leon., t. 11, p. 152–153). – Les positions majeures de Thomas à propos de l'infini et de ses différentes formes, ont été étudiées par Jean Isaac, « Le Quodlibet 9 est

infini. Même la béatitude céleste après la mort, dont jouira l'homme du fait de voir Dieu, bien infini, sera elle aussi infinie par participation, car, considérée en elle-même, elle comprend tous les biens qui sont participables pour l'homme[31].

La supposition que des infinis créés puissent exister réellement (« *in actu* ») est prise en considération, entre autres lieux, dans le *Quodlibet XII*, où Thomas affirme que cela pourrait être logiquement possible et non contradictoire avec l'infinité de Dieu, car un infini créé n'est infini que sous un seul aspect, qui est d'ordre accidentel, et fini sous les autres (le feu pourrait être infini, dit-il, quant à sa quantité, mais il est fini et bien déterminé quant à son espèce), Dieu, en revanche, est infini absolument et sous tous les aspects. Mais, ensuite, considérant, en théologien, la manière dont Dieu crée les êtres par son Verbe, Thomas exclut que cela puisse être réalisé, étant donné que l'accident « quantité » est une conséquence de la forme, qui est ce qui limite[32]. Dans la q. 7 de la *I Pars* et dans le *Quodlibet IX*, à partir de raisons métaphysiques, Thomas montre qu'un corps naturel et même un corps mathématique ne peuvent être infinis en acte selon la grandeur[33]. Il n'exclut cependant pas la possibilité d'un temps et d'un mouvement infinis[34]. Cette position est cohérente avec celle que Thomas soutient, contre l'ensemble de ses contemporains, quant à l'impossibilité de prouver

---

bien de saint Thomas : l'article sur l'infini en acte est à lui seul probant », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, 22-23, 1947-1948, p. 145-185.

[31] *In I Sent.*, d. 44, q. 1, a. 3, ad 5m (éd. P. Mandonnet, p. 1023). À propos de la connaissance bienheureuse de l'âme du Christ, V. *IIIa Pars*, q. 10, spéc. a. 2 et 3 (éd. Leon., t. 11, p. 149-153).

[32] « Ad secundum dicendum quod esse aliquid infinitum actu posset suspicari ex primo aspectu quod esset inpossibile, quia sequeretur illud esse equale Deo. Set hoc non sequitur, quia ei quod est infinitum omnibus modis non adequatur illud quod est infinitum uno modo : dato enim quod esset ignis infinitus secundum magnitudinem, non adequabitur Deo, quia, etsi sit infinitus ignis in quantitate, tamen est quid finitum specie, Deus autem omnibus modis est infinitus. Cum ergo queritur utrum sit possibile Deo facere aliquod infinitum in actu, dicendum quod non. Potencie enim agentis per intellectum aliquid repugnat dupliciter : uno modo quia repugnat potencie eius ; alio modo quia repugnat modo quo agit. Primo modo non repugnat potencie Dei absolute, quia non implicat contradictionem. Set, si consideretur modus quo Deus agit, non est possibile : Deus enim agit per suum intellectum et per Verbum, quod est formatiuum omnium ; unde oportet quod omnia que agit sint formata. Infinitum autem accipitur sicut materia sine forma, nam infinitum se tenet ex parte materie. Si ergo Deus hoc ageret, sequeretur quod opus Dei esset aliquid informe, et hoc repugnat ei per quod agit et modo agendi, quia per Verbum suum omnia agit, quo omnia formantur » *Q. de quolibet*, XII, q. 2, a. 2 [3] (éd. Leon., t. 25, 2, p. 400, l. 1-28) ; V. aussi *Ia Pars*, q. 7, a. 3, resp. (éd. Leon., t. 4, p. 75-76).

[33] *Ia Pars*, q. 7, a. 3, resp. (éd. Leon., t. 4, p. 75-76). V. aussi *Q. de quolibet*, IX, q. 1, a. un. [1] (éd. Leon., t. 25, 1, p. 87-90).

[34] *Ia Pars*, q. 7, a. 3, ad 4m : « Ad quartum dicendum quod motus et tempus non sunt secundum totum in actu, sed successive : unde habent potentiam permixtam actui. Sed magnitudo est tota in actu. Et ideo infinitum quod convenit quantitati, et se tenet ex parte materiae, repugnat totalitati magnitudinis, non autem totalitati temporis vel motus : esse enim in potentia convenit materiae » (éd. Leon., t. 4, p. 76).

philosophiquement que le monde n'est pas éternel : qu'il ait eu un commencement, dit-il, nous le savons seulement par la révélation[35].

Puis donc que pour Thomas, il n'existe concrètement qu'un seul infini en acte, qui est l'infini par essence, c'est-à-dire Dieu, on doit considérer que, selon lui, la contemplation de l'infini se réalise en la contemplation de Dieu lui-même, qui sera parfaite dans la vision face à face, après la mort, et qui est imparfaite en cette vie, où nous contemplons plutôt les effets de l'infinité de Dieu, qui est infini sous tous les aspects et en tout ce qu'il est.

L'infinité de Dieu mise à part, l'infini, dit Thomas, n'est pas une substance mais un accident inhérent aux sujets, multiplié par eux et avec toutes ses propriétés[36]. Un intellect créé ne peut donc pas contempler, selon Thomas, l'infini en tant qu'infini[37].

En ayant, cependant, présent à l'esprit ce qu'il dit à propos de la démonstration du triangle, on peut penser que la considération des infinis accidentels, infinis en puissance et infinis mathématiques, peut elle aussi procurer une *delectatio*. Cette considération de l'infini, ordonnée de soi à la contemplation de la vérité, qui donne unité aux « autres actes qui ne sont pas la contemplation », peut être une préparation à celle-ci et entrer parmi les composantes du deuxième et même du troisième degré de la contemplation, qui conduisent à la contemplation proprement dite, la vision de la vérité divine face à face, qui est infinie par participation, en raison de la nature de l'intellect et de son objet, Dieu.

[35] Cela dès les débuts de son enseignement universitaire, en 1252 ou 1253, dans le *In II Sent.*, d. 1, q. 1, a. 5 (éd. P. Mandonnet, p. 27–41). V. à propos de sa position : *De aeternitate mundi* (ed. Leon., t. 43, p. 85–89). Sur le problèmes de l'infinité des âmes créées comme conséquence d'un monde supposé créé *ab aeterno*, V. l'article du P. Isaac, cité ci-dessus, note 372.

[36] *IIIa Pars*, q. 10, a. 3, ad 3m (éd. Leon., t. 11, p. 152–153).

[37] *Ia Pars*, q. 14, a. 12, ad 1m (éd. Leon., t. 4, p. 185).

Iacopo Costa

Contraste sur le raptus. Le ravissement de Paul au troisième ciel chez Thomas d'Aquin et dans un prêcheur anonyme de la fin du 13e siècle

« Je connais un homme en Christ qui, voici quatorze ans – était-ce dans son corps ? je ne sais, était-ce hors de son corps ? je ne sais, Dieu le sait – cet homme-là fut enlevé jusqu'au troisième ciel. Et je sais que cet homme – était-ce dans son corps ? était-ce sans son corps ? je ne sais, Dieu le sait –, cet homme fut enlevé jusqu'au paradis et entendit des paroles inexprimables qu'il n'est pas permis à l'homme de redire (II Cor. 12, 2-4)[1]. »

Ces mots, que les interrogations à la fois brisent et rythment, nous livrent le récit de l'expérience extraordinaire vécue par l'apôtre Paul. L'interprétation en est pour le moins ardue : sans venir sur la question de savoir pourquoi Paul a été enlevé au troisième ciel, d'autres points restent obscurs : qu'est-ce qu'on entend par « troisième ciel ? »

Est-il identique au paradis ? Quelles sont ces paroles ineffables, ces mots secrets, entendues par Paul ? Comment Paul peut-il être certain d'avoir entendu des mots sans à la fois savoir s'il était dans son corps ou en-dehors de son corps ?

Si, enfin, son âme avait quitté son corps, son corps était-il mort ? Les exégètes médiévaux de l'Écriture se sont interrogés sur ces problèmes, auxquels ils ont répondu de manière variée[2]. Nous allons présenter deux des nombreuses lectures médiévales du *raptus* de Paul. Une profonde distance sépare ces deux lectures,

[1] Nous citons la Traduction Œcuménique de la Bible (Paris, 2010).

[2] Nous sommes désormais en mesure de suivre avec précision le développement médiéval de la question *de raptu*, principalement grâce aux études de Barbara Faes ; V. au moins : *Figure e motivi della contemplazione nelle teologie medievali*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, *Micrologus' Library 18*, 2007, spéc. ch. I, III, IV ; Il ms. Douai, bibliothèque municipale 434/II e la *questio* n. 480 *De raptu*, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, Vol. 73, 2006), pp. 165–201 ; *Il ms. Douai, BM 434/I e le questioni 230 e 260 De raptu*, in Caroti, Stefano, Imbach, Ruedi, Kaluza, Zénon, Stabile, Giorgio, Sturlese, Loris (éd.), *« Ad ingenii Acuitionem ». Études en l'honneur d'Alfonso Maierù*, Louvain-la-Neuve, FIDEM, 2006, pp.103–125 ; l'étude récente de Csaba Németh, *Paulus raptus* to *Raptus Pauli : Paul's rapture (2 Cor. 12:2-4) in the pre-scholastic and scholastic theologies*, in Cartwright Steven N. (éd.), *A companion to St. Paul in the Middle Ages*, Leiden–Boston, Brill, *Brill's Companions to the Christian Tradition 39*, 2013, pp. 349–392, constitue également un instrument précieux.

pourtant contemporaines : le théologien dominicain Thomas d'Aquin († 1274) essaie d'expliquer l'expérience paulinienne dans les catégories de la psychologie aristotélicienne ; un prêcheur anonyme de la même époque présente en revanche une interprétation morale et symbolique. Pour le premier, le *raptus* est un événement qui a eu lieu dans l'histoire, pour le second, il s'agit d'une expérience mystique concernant l'âme de tout fidèle. C'est justement le contraste existant entre ces deux approches qui permettra de mettre en relief la richesse des interrogations que le ravissement de Paul évoque.

D'après Thomas, deux hommes seulement ont joui, dans l'histoire du salut, d'une vision directe de l'essence divine durant la vie mondaine : Moïse, à qui Dieu parlait comme un ami parle à son ami, « bouche à bouche » (*ore ad os* : v. Num. 12, 8), et l'apôtre Paul lorsqu'il fut enlevé au troisième ciel[3]. Lorsqu'il traite du phénomène du *raptus* au sens de vision avant l'heure de l'essence divine, Thomas l'identifie principalement au *raptus* de Paul, qu'il considère ainsi être un cas unique dans l'histoire humaine[4].

Le *raptus* de Paul est une expérience individuelle qui rompt avec les caractères ordinaires de l'expérience humaine. La *Glose ordinaire* affirme, à propos du *raptus* de Paul : « *raptum, id est contra naturam elevatum* » («… élevé contre nature »)[5]. Les thèmes du « contre nature » et de la violence, qui sont au cœur de la réflexion de Thomas sur le *raptus*, sont explicitement évoqués par les théologiens antérieurs à Thomas : le *raptus* est souvent décrit par eux comme une « *violenta tractio* », une élévation violente, c'est-à-dire un enlèvement[6].

Si le *raptus* est bien une élévation contre nature[7], il ne s'agit cependant pas d'une expérience qui anéantit la nature ; l'opposition entre le *raptus* et la nature n'est pas radicale. Composé d'un corps sensible et d'une âme intellective, il est naturel que l'homme pense (*intelligit*) à travers la sensibilité et l'imagination : tout ce qui parvient à l'âme intellective, lui parvient par le moyen de la sensibilité[8].

Il est en revanche contraire à l'ordre naturel le fait que l'homme pense tout en étant détaché ou dissocié (*abstractus*) de la sensibilité et du corps. Cette dissociation peut se vérifier de deux manières différentes : premièrement, par un

[3] Les lignes fondamentales de cette exégèse se trouvent chez saint Augustin, *Liber de videndo Deo*, 13, et *De genesi ad litteram*, livre XII.

[4] Voir, à ce propos, Thomas de Aquino, *Quaestiones disputatae de veritate*, 13, 2, *ad 9m*, où Thomas distingue notamment le *raptus* de Paul du sommeil (*sopor*) dans lequel Dieu a plongé Adam (Gen. 2, 21).

[5] *Biblia latina cum Glossa Ordinaria*, Facsimile Reprint of the Editio Princeps, Rusch, A., of Strassburg 1480/81, introduction by Froelich, K., and Gibson, M. T., Turnhout, Brepols, 1992, 4 vol.

[6] Voir, à ce sujet, les études de Barbara Faes mentionnées ci-dessus, note 2.

[7] Thomas de Aquino, *Quaestiones disputatae de veritate*, 13, 1, s.c. ; *Summa theol.* I II, 175, 1, s.c.

[8] Thomas suit sur ce point la psychologie aristotélicienne (notamment *De an.* III).

défaut de la nature, comme c'est le cas des fous et des frénétiques (*phrenetici, mente capti*), dont la pensée est dissociée de la réalité sensible puisqu'ils pensent des choses qui n'ont aucune réalité, ils délirent ; deuxièmement, cette dissociation peut être produite par Dieu, qui par le moyen d'une intervention extraordinaire concède à l'intellect d'accéder à des réalités qu'il ne pourrait pas connaître par ses seules forces et par le moyen de l'expérience sensible. Le *raptus* est une expérience de ce deuxième genre[9].

La fin ultime de l'homme est, dans la vie après la mort, la connaissance intellectuelle de l'essence divine (ou vision béatifique), ce même type de connaissance dont Paul a joui, brièvement, durant la vie mondaine. Par conséquent, si l'homme subit une élévation à la connaissance intellectuelle de Dieu avant sa mort, il n'est pas porté vers une fin étrangère à sa propre nature, au contraire, il n'a obtenu que prématurément et de manière transitoire, ce que tout homme obtiendra à son heure de manière définitive.

Il ne s'agit que d'une anticipation[10]. Comment imaginer alors la violence du *raptus* ? Thomas l'explique clairement par un exemple d'ordre physique. La pierre tend naturellement vers le bas (*deorsum*) ; si on la jette vers le haut, on lui fait accomplir un mouvement qui est contraire à sa nature et qui, en tant que tel, est violent ; si l'on jette en revanche une pierre par terre en lui imposant plus de force qu'elle n'aurait par son propre poids, si donc on la lance violemment, on lui fait accomplir sa trajectoire naturelle, mais selon une modalité qui n'est pas celle de la pierre, puisque l'élan qu'on lui impose est trop rapide. Cette comparaison

[9] Thomas de Aquino, *Quaestiones disputatae de veritate*, 13, 1, *responsio* (Édition Léonine t. 22, p. 417, 148-160 ; tr. fr. Éditions Sainte-Madeleine, Le Barroux, 2011) : « Ainsi donc, il est transporté hors du mode naturel de sa connaissance lorsque, abstrait des sens, il regarde des choses hors du sens. Ce transport se fait donc parfois par un défaut de la puissance propre, comme cela se produit chez les frénétiques et autres malades mentaux ; et cette abstraction des sens n'est pas une élévation de l'homme, mais plutôt un abaissement. Parfois, en revanche, une telle abstraction se fait par la puissance divine : et c'est alors proprement une certaine élévation, car, puisque l'agent rend le patient semblable à soi, l'abstraction qui se fait par la puissance divine, qui est au-dessus de l'homme, est dirigée vers quelque chose de plus haut qu'il n'est naturel à l'homme » (« Tunc igitur a naturali modo suae cognitionis transmutatur quando a sensibus abstractus aliqua praeter sensum inspicit. Haec ergo transmutatio quandoque fit ex defectu propriae virtutis, sicut accidit in phreneticis et aliis mente captis, et haec quidem abstractio a sensibus non est elevatio hominis sed magis depressio ; aliquando vero talis abstractio fit virtute divina, et tunc proprie elevatio quaedam est quia, cum agens assimilet sibi patiens, abstractio quae fit a virtute divina, quae est supra hominem, est in aliquid altius quam sit homini naturale »).

[10] Thomas de Aquino, *Quaestiones disputatae de veritate*, 13, 1, *ad 1m* (Édition Léonine t. 22, p. 417, 188-192, tr. fr. citée, modifiée par nous-mêmes) : « Par conséquent, si elle est élevée dans la vie présente pour qu'elle connaisse Dieu comme dans la patrie, ce sera contraire à la nature, comme il serait contraire à la nature qu'un enfant nouveau-né eût une barbe » (« Et sic, si in statu viae elevetur ad hoc quod cognoscat Deum secundum statum patriae, hoc erit contra naturam sicut esset contra naturam quod puer mox natus haberet barbam »).

permet de représenter le *raptus* : il s'agit d'une expérience naturelle de la nature humaine, imposée cependant avec une modalité non-naturelle[11].

Le *raptus* s'accompagne d'un état d'aliénation[12] : l'intellect étant complètement absorbé par l'intelligence de l'essence divine, la sensibilité s'en retrouve comme éteinte. Cette séparation de l'intellect du corps est cependant moins radicale de celle qui se vérifie au moment de la mort corporelle ; l'âme intellective enlevée (*rapta*) continue en fait d'être la forme du corps charnel. Son action est tout de même complètement séparée des puissances cognitives qui permettent, dans des conditions ordinaires, le processus cognitif de l'intellect. Pour connaître l'essence divine, l'intellect doit être complètement séparé des facultés qui sont susceptibles d'empêcher son activité, à savoir les facultés qui constituent l'âme sensitive : ces facultés fournissent à l'intellect les images dont celui-ci a besoin pour penser, et puisque Dieu ne peut pas être connu par le moyen d'une image, l'âme sensitive ne doit pas participer à l'opération qui consiste à connaître intellectuellement l'essence divine. En revanche, l'intellect n'a pas besoin d'être séparé des facultés dont le fonctionnement, toujours dans des conditions ordinaires, ne peut pas déranger l'intellect, à savoir celles qui constituent l'âme végétative. Le fait de respirer, par exemple, ne demande aucune concentration intellectuelle. Pour ces raisons on ne peut pas parler, dans le cas du *raptus* de Paul, d'un état de mort, mais uniquement d'une aliénation temporaire des facultés sensitives. L'âme végétative peut fonctionner, alors que la sensibilité doit être suspendue[13].

[11] Thomas de Aquino, *Quaestiones disputatae de veritate*, 13, 1, *ad 5m* (Édition Léonine t. 22, p. 418, 237–242 ; tr. fr. citée) : « Et cependant, on ne peut pas tout à fait dire qu'il y a violence, sauf au sens où l'on parle de mouvement violent quand une pierre est lancée vers le bas plus vite que le mouvement naturel ne la dispose ; mais au sens propre, "est violent ce à quoi le patient ne contribue nullement", comme il est dit au troisième livre de l'*Éthique* » (« Nec tamen potest dici omnino esse violentia nisi sicut dicitur motus violentus quando lapis deorsum proiicitur velocius quam sit dispositio motus naturalis ; proprie tamen "violentum est in quo nihil confert vim patiens", ut dicitur III Ethicorum »). La définition de 'violent' qu'on lit ici est tirée d'Aristote, *Eth. Nic.* III, 1110b15–17.

[12] Les termes du lexique latin sont : *abstractio, alienatio, absolutio, auersio*.

[13] Thomas de Aquino, *Summa theologiae*, II II, 175, 5, *responsio* (Édition Léonine t. 10, p. 407 ; tr. fr. Éditions du Cerf, Paris, 2005) : « Dans le ravissement [...] l'homme [...] est élevé par la puissance divine *de ce qui est selon la nature à ce qui est au-dessus de la nature*. Il faut donc considérer deux choses : 1° ce qui convient à l'homme selon la nature ; 2° ce que la puissance divine doit faire en l'homme au-dessus de sa nature. Or, l'âme étant unie au corps comme sa forme naturelle, il en résulte chez elle une tendance naturelle à comprendre par un retour aux images. Cette tendance n'est pas abolie par la puissance divine dans le ravissement, car l'état de l'âme n'est pas changé [...]. Toutefois, tandis que cet état demeure, le retour en acte vers les images et les réalités sensibles est retiré à l'âme afin qu'il n'y ait point d'obstacle à son élévation vers ce qui [...] dépasse toute image [...]. Par conséquent, dans le ravissement de S. Paul, il ne fut pas nécessaire que son âme fût séparée de son corps au point de ne plus lui être unie comme sa forme ; mais il fallut que son intelligence fût abstraite des images et de la perception des réalités sensibles » (« in raptu [...] de quo nunc loquimur, virtute divina elevatur homo *ab eo quod est secundum naturam in id quod est supra naturam*. Et ideo duo

Il faut préciser que le *raptus* est un phénomène qui concerne principalement l'intellect et secondairement la faculté appétitive rationnelle (ou volonté). Cette dernière ne peut pas être enlevée puisque, par définition, elle ne peut subir aucune contrainte : si la volonté se porte sur un objet, elle le fait librement : violence et liberté s'excluent mutuellement.

La violence étant subie, elle est involontaire : affirmer que la volonté est violentée équivaudrait à affirmer que la volonté agit de manière involontaire. La volonté peut cependant participer du plaisir que le *raptus* produit, ce que signifie, dans le texte de Paul, le mot *paradisum*[14].

---

considerare oportet : primo quidem, quid sit homini secundum naturam ; secundo, quid divina virtute sit in homine fiendum supra naturam. Ex hoc autem quod anima corpori unitur tanquam naturalis forma ipsius, convenit animae naturalis habitudo ad hoc quod per conversionem ad phantasmata intelligat. Quod ab ea non aufertur divina virtute in raptu : quia non mutatur status eius […]. Manente autem hoc statu, aufertur ab anima actualis conversio ad phantasmata et sensibilia, ne impediatur eius elevatio in id quod excedit omnia phantasmata […]. Et ideo in raptu non fuit necessarium quod anima sic separaretur a corpore ut ei non uniretur quasi forma, fuit autem necessarium intellectum eius abstrahi a phantasmatibus et sensibilium perceptione »). Thomas de Aquino, *Summa theologiae*, II II, 175, 5, *ad 3m* (Édition Léonine t. 10, p. 407 ; tr. fr. citée) : « Les puissances de l'âme végétative n'agissent pas en vertu d'une attention de l'âme comme les puissances sensitives, mais par manière d'instinct naturel. Ainsi le ravissement ne requiert-il pas que l'on soit abstrait de ces puissances végétatives comme des puissances sensitives ; si en effet celles-ci continuaient d'agir, l'attention de l'âme par rapport à la connaissance intellectuelle en serait amoindrie » (« […] vires animae vegetabilis non operantur ex intentione animae, sicut vires sensitivae, sed per modum naturae. Et ideo non requiritur ad raptum abstractio ab eis, sicut a potentiis sensitivis, per quarum operationes minueretur intentio animae circa intellectivam cognitionem »).

[14] Thomas de Aquino, *Summa theologiae*, II II, 175, 2, *responsio* (Édition Léonine t. 10, p. 403 ; tr. fr. citée, modifiée par nous-mêmes) : « Nous pouvons entendre le ravissement de deux manières. 1° Par rapport à son objet : ainsi, à proprement parler, le ravissement ne peut pas concerner la puissance appétitive, mais seulement la puissance cognitive. On a vu, en effet, que le ravissement se fait en dehors de l'inclination naturelle de celui qui est ravi. Or le mouvement de la puissance appétitive est une inclination vers le bien désirable. Par suite, à proprement parler, l'homme qui désire un bien n'est pas ravi, mais se meut par lui-même. – 2° Par rapport à sa cause : sous cet aspect, le ravissement peut aV. sa cause dans la puissance appétitive. En effet, si le désir s'attache fortement à quelque chose, il peut arriver que, par la violence de cet amour, l'homme devienne étranger à tout le reste. Le ravissement a aussi un effet dans la puissance appétitive : on éprouve du plaisir dans l'objet du ravissement. Voilà pourquoi l'Apôtre dit qu'il a été ravi, non seulement *au troisième ciel*, qui appartient à la contemplation intellectuelle, mais *au paradis* qui relève de l'*affectus* » (« de raptu dupliciter loqui possumus. Uno modo, quantum ad id in quod aliquis rapitur. Et sic, proprie loquendo, raptus non potest pertinere ad vim appetitivam, sed solum ad cognoscitivam. Dictum est enim quod raptus est praeter propriam inclinationem eius quod rapitur. Ipse autem motus appetitivae virtutis est quaedam inclinatio in bonum appetibile. Unde, proprie loquendo, ex hoc quod homo appetit aliquid, non rapitur, sed per se movetur. Alio modo potest considerari raptus quantum ad suam causam. Et sic potest habere causam ex parte appetitivae virtutis. Ex hoc enim ipso quod appetitus ad aliquid vehementer afficitur, potest contingere quod ex violentia affectus homo ab omnibus aliis alienetur. Habet etiam effectum in appetitiva virtute : cum scilicet aliquis delectatur in his ad quae rapitur. Unde et Apostolus dixit

Nous allons maintenant présenter une autre interprétation du *raptus* de Paul, qui remonte à la même époque, mais qui appartient à un contexte différent, celui de la prédication[15]. Il s'agit d'une piste de recherche nouvelle, puisque le texte que nous allons maintenant présenter est inédit et, à notre connaissance, il n'existe pas d'étude sur les tendances que l'auteur manifeste.

Le manuscrit Paris, BnF lat. 15034, contient un recueil de sermons prêchés à l'époque de Thomas d'Aquin (fin du xiii[e] s.)[16]. Le sermon qui nous intéresse commence par le thème « *Scio hominem raptum et usque ad tertium celum* » (II Cor. 12, 2). Le texte est anonyme[17] et le manuscrit parisien en est, très probablement, le seul témoin aujourd'hui existant. Il s'agit, à notre avis, d'un texte d'une grande beauté littéraire[18]. Le prêcheur anonyme propose une interprétation symbolique du *raptus* de Paul. Ici, il n'est plus question d'expliquer une expérience dans l'histoire, à savoir l'expérience de l'apôtre Paul, mais de trouver le sens moral (tropologique) caché dans le récit du *raptus*[19].

Selon cette interprétation, les trois cieux symbolisent trois modes, ou plus précisément trois phases, de la contemplation de Dieu. Le premier ciel correspond au début de la contemplation : l'âme qui s'apprête à contempler Dieu, commence par rassembler les pensées qui désirent Dieu. Ce rassemblement se présente sous la forme d'une introversion, d'un repliement de l'âme sur elle-même ; l'âme retire en elle-même ses pensées, les convoyant toutes envers Dieu ; elle commence alors à désirer Dieu avec toutes ses entrailles, viscéralement. Notre prêcheur exemplifie ce mouvement d'introversion par la division des eaux, inférieures et supérieures, que Dieu accomplit au début de la création. La confusion des eaux inférieures et supérieures précédant la création symbolise le mélange de pensées divines et profanes, mélange qui occupe l'âme avant que celle-ci ne se concentre sur elle-même. La création du ciel a pour effet, outre le détachement des pensées surnaturelles, l'apparition de la terre aride : le début de la contemplation est en

se raptum, non solum *ad tertium caelum*, quod pertinet ad contemplationem intellectus : sed etiam *in Paradisum*, quod pertinet ad affectum »).

15 Sur la prédication médiévale, V. au moins Longère, Jean, *La prédication médiévale*, Paris, Études augustiniennes, 1983 ; Bataillon, Louis-Jacques, *La prédication au xiii[e] siècle en France et Italie. Études et documents*, avant-propos de D'Avray, David, Bériou, Nicole, Aldershot, Ashgate, Variorum, *Variorum Collected Studies Series*, 1993.

16 Une description détaillée du manuscrit dans Thomas de Aquino, *Sermones …*, *Introduction* (Édition Léonine t. 44.1, p. 67*–75*).

17 Le manuscrit 15034 se borne à « *De beato Paulo* », en correspondance du début du sermon.

18 L'édition intégrale de ce texte sera publiée dans une étude à paraître.

19 Sur l'exégèse biblique au Moyen-Âge, la bibliographie est immense. Nous nous bornons ici à signaler deux études fondamentales : Smalley, Beryl, *The Study of the Bible in the Middle Ages*. Oxford, University of Notre Dame Press, 1983 (3[e] éd.) ; Dahan, Gilbert, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval*. Paris, Les éditions du Cerf, 1999.

effet aride, puisque l'âme se découvre assoiffée de Dieu, comme la terre sèche convoitant la pluie.

Le deuxième ciel est plus haut, plus beau et plus serein que le premier : l'âme, calmée par la séparation des pensées célestes et terrestres (séparation des eaux inférieures des eaux supérieures), commence ici à faire expérience d'un état de paix et de repos ; ce relâchement est dû au fait que l'âme commence à se sentir plus proche de Dieu. Ce nouvel état est symbolisé par la fin du déluge universel (Gen. 8) ; les sources de l'abîme, les ruisseaux des convoitises et les écluses du ciel se ferment, cela signifie que les passions causées par ce qui est externe à l'homme s'éteignent.

Le troisième ciel est plus élevé et plus beau que les deux premiers cieux, davantage serein et joyeux. Ce ciel n'est rien d'autre qu'une joie impétueuse dans l'Esprit-saint. Ici l'âme parvient lorsque, soudainement et comme dans un ravissement, elle est transportée et projetée vers une immense lumière, dans un plaisir admirable et dans une joie ineffable.

Au début de ce processus d'ascension, la prière provoque des larmes de douleur, viennent ensuite des larmes de dévotion ; les larmes baptisent et lavent l'âme. Cette ablution a la fonction de permettre à l'âme de mieux contempler Dieu.

Le premier ciel correspond ainsi au rassemblement de pensées dispersées, le deuxième à la paix, la douceur et la dévotion de l'âme, le troisième ciel symbolise la joie dans l'Esprit-Saint[20].

[20] Anon., *Sermo de beato Paulo* (Paris, BnF lat. 15034, fol. 144vb-147rb) : « Les trois cieux sont les trois modes de contempler Dieu. Le premier ciel signifie la réunion des pensées qui désirent Dieu. L'âme est alors dans ce premier ciel lorsque, retournée envers elle-même, elle unit dans un seul objet les pensées de son cœur dispersées sur la terre, elle fixe toutes ses pensées en Dieu, le désirant avec toutes ses viscères. À propos de cet état, il est écrit au début de la Genèse que, les eaux étant dispersées sur toute la terre, occupant l'espace de l'air et de la terre, les eaux supérieures mêlées sans ordre aux inférieures, Dieu créa le ciel et divisa les eaux supérieures des eaux inférieures, renfermant les unes au-dessous du ciel, et fixant de manière définitive les autres au-dessus du ciel, et c'est ainsi qu'apparut la terre aride. Lorsque l'homme commence à prier, il perçoit ses pensées comme étant semblables aux eaux, c'est-à-dire flottantes et instables, et il perçoit la confusion des eaux inférieures et supérieures, puisque quand il pense à Dieu et aux choses surnaturelles, tout de suite les pensées profanes s'immiscent. Le deuxième ciel est plus haut que le premier, plus beau et plus serein, et il équivaut à la paix du cœur et à la dévotion profonde. L'âme se trouve dans ce ciel lorsqu'elle commence à sentir une certaine douceur et une certaine tranquillité. Ce ciel est plus haut et plus gai que le premier : dans le premier, en effet, l'âme désire Dieu et elle ne le possède pas encore, et elle est alors attristée ; alors que dans ce deuxième ciel, libre des vents, des nuages et de la pluie, l'air devient si tempéré, le ciel si silencieux, telles sont la sérénité et la tranquillité, que rien n'arrive plus à affliger l'âme, ni de l'intérieur, ni de l'extérieur, mais elle dort et se repose dans son Dieu, dans la paix et la tranquillité [...]. De ce deuxième ciel on lit dans la Genèse [8 2-4] : Les sources de l'abîme et les écluses du ciel furent fermées ; la pluie fut retenue de tomber du ciel et les eaux flottantes se retirèrent ; l'arche s'arrêta sur les monts d'Ararat [Arménie *dans le ms.*]. Les sources de l'abîme sont les ruisseaux de la convoitise : celle-ci est en effet comme un abîme. Les sources de l'abîme sont fermées lorsque l'âme

La dernière section du sermon manifeste une tendance radicalement opposée à Thomas d'Aquin : le *raptus* est décrit comme une expérience affective, dans

n'a plus de pensées charnelles, aucun mouvement vicieux de la chair ne l'inquiète plus. Les pluies sont retenues et les écluses du ciel sont fermées lorsque cessent les émotions qui perturbent l'âme de l'extérieur. Les eaux flottantes sont les pensées inutiles et superflues qui vont et viennent. Le troisième ciel est encore plus haut et clair, infiniment plus beau, plus serein et plus gai. Ce ciel n'est autre qu'une joie violente dans l'Esprit-saint. Ici se trouve l'âme lorsque soudain et comme dans un ravissement elle est portée dans une clarté immense, dans une douceur admirable et dans une joie ineffable. À propos de ce troisième ciel, on lit dans l'Évangile de Luc [3 21–22] : Jésus baptisé, se trouvant en prière, le ciel s'ouvrit et l'Esprit saint descendit sous une forme corporelle, comme une colombe. Et une voix partit du ciel : Tu es mon Fils bien-aimé. Lorsque l'homme commence à prier, au début il se remplit de larmes de douleur, ensuite de larmes de dévotion qui baptisent son âme avant qu'il n'entre dans le Saint des saints. Une telle ablution, c'est-à-dire une ablution par les larmes, rend l'âme pure et luisante, pour qu'elle puisse V. son Dieu avec plus de clarté et d'une vue plus pénétrante. [...] Nous avons alors trois cieux : le premier est la réunion des pensées qui désirent Dieu, le second est la paix du cœur, le troisième est la joie dans l'Esprit-saint » (« Tres itaque celi sunt tres modi Deum contemplandi. Primum celum est congregatio cogitationum desiderantium Deum. Tunc anima est in hoc primo celo quando ad se reuersa cogitationes [dispersiones *ms.*] cordis sui super uniuersam terram dispersi in unum congregauit, cogitationes a terrenis omnino abstractas in Deum figit ipsum totis uisceribus et intimo [-mum *ms.*] medullis desiderans. De hoc legitur in principio Gen. quod cum aque disperse essent super uniuersam terram et totum spatium aeris et superficiem terre occuparent et confuse commiscebantur acque inferiores superioribus, fecit Deus celum et diuisit aquas ab aquis, aquas que sub celo erant recludens, aquas uero superiores super celum irremeabiliter stabiliens, et sic apparuit arida. Primo quando incipit homo orare sentit cogitationes suas uelut aquas, hoc est fluctuantes et instabiles et confusas aquas inferiores cum superioribus, quia si cogitationem aliquam de Deo et supercelestibus habuit, statim se ingerit cogitatio terrena. Secundum celum altius est isto et pulcrius et serenius quod dicitur pax cordis uel deuotio magna. In hoc celo est anima quando quandam dulcedinem et pacem cordis quandam et tranquillitatem quandam sentit. Hoc celum altius et iocundius est primo quia cum in primo celo desideret anima Deum suum quem nundum tenet, quodam modo affligitur ; sed in hoc secundo celo, ablatis uentis nubibus et pluuiis, tanta fit aeris temperies, tantum fit silentium in celo, tanta serenitas, tanta tranquillitas quod omnino nichil exterius uel interius eam affligit, set pre nimia pace et securitate in Deum suum dormit et requiescit [...]. De hoc legitur in Gen. viii [2–4] : *Clausi sunt fontes abissi et cataracte celi, et prohibite sunt pluuie de celo, reuerseque sunt aque exeuntes et redeuntes, requieuit archa super montes Armenie.* Fontes abissi sunt riuuli concupiscentiarum, concupiscentia enim nostra quasi quedam abissus est. Clauduntur ergo fontes abissi quando nulla carnalis cogitatio, nullus motus malus carnis inquietat animam. Prohibentur pluuie de celo et cataracte celi clauduntur quando omnes perturbationes exteriores deficiunt. Aque euntes et redeuntes sunt cogitationes inutiles et superflue que uadunt et redeunt. Tertium celum multo hiis est altius tanto clarius, in infinitum est magis pulcrum, magis serenum et magis iocundum. Hoc celum nichil aliud est quam gaudium uehemens in Spiritu sancto. In hoc celo est anima quando subito et quasi raptim uehitur in immensam claritatem, in miram suauitatem et ineffabilem iocunditatem. De hoc legitur Luc. iii [1–2] : *Iesu baptizato et orante apertum est celum et descendit Spiritu sancto corporali specie sicut columba in ipsum et uox de celo audita est : tu es filius meus dilectus.* Quando incipit homo orare primo ueniunt lacrime compunctionis, deinde deuotionis in quibus baptizatur anima et lauatur prius quam intret in sancta sanctorum. Huiusmodi enim ablutio que fit per lacrimas mondam reddit animam et nitidam ut clarius et perspicacius contempletur Deum suum. [...] Habemus igitur tres celos. Primum est congregatio cogitationum Domini desiderantium. Secundum pax cordis, dulcedo siue deuotio. Tertium est gaudium in Spiritu sancto ».

laquelle l'intellect est, pour ainsi dire, aveugle. On parvient au troisième ciel uniquement si on y est enlevé. L'âme peut parvenir au premier et au deuxième ciel par ses propres forces, auxquelles l'aide surnaturelle de la grâce doit s'ajouter ; au contraire, si elle parvient au troisième ciel, c'est qu'elle y est transportée : l'âme est ici complètement passive, elle n'est pas uniquement aidée, elle est entièrement portée[21].

On parle proprement de *raptus* lorsque Dieu attire l'âme envers soi comme il a attiré envers soi saint Philippe. Selon le récit des Actes des Apôtres (8, 39–40) : « Quand ils furent sortis de l'eau, l'Esprit du Seigneur emporta Philippe, et l'eunuque ne le vit plus, mais il poursuivit son chemin dans la joie. Quant à Philippe, il se retrouva à Azôtos et il annonçait la Bonne Nouvelle dans toutes les villes où il passait jusqu'à son arrivée à Césarée ». L'explication que le prêcheur donne de cet épisode doit être brièvement analysée. D'après l'interprétation des noms bibliques, « Philippe » signifie « bouche des flambeaux » ou « bouche des lumières » (*os lampadum*). Vis-à-vis de Dieu, notre cœur doit être comme une « bouche des flambeaux » ; la bouche symbolise le désir, le flambeau symbolise le cœur, Philippe symbolise alors le désir que le cœur a de Dieu. L'eunuque en revanche, puisqu'il est stérile, symbolise l'intellect. L'âme humaine a deux puissances : l'intellect et l'*affectus* (l'amour). L'intellect ne fait pas d'œuvre, les œuvres sont accomplies par l'*affectus*. Philippe est l'*affectus* et l'eunuque est l'intellect : notre prêcheur va nous expliquer comment ces deux puissances s'articulent dans le *raptus*. Comme l'indique le texte des Actes des Apôtres, l'Esprit enlève Philippe, et l'eunuque ne le voit plus ; dans le *raptus*, l'âme « sent » Dieu davantage qu'elle ne le comprend. L'âme se soulève au-dessus d'elle-même, grâce au désir elle se soulève au-dessus de l'intellect. La fonction de l'intellect, dans les deux premiers cieux, est donc celle d'accompagner et de rendre service à l'*affectus* ; dans le troisième ciel, l'*affectus* se détache de l'intellect, qui reste comme stupéfait en voyant l'*affectus* le dépasser[22].

[21] Anon., *Sermo de beato Paulo* (Paris, BnF lat. 15034, fol. 144vb–147rb) : « Dans ce troisième ciel, on ne parvient que par un ravissement. Ce n'est en effet pas la même chose de s'élever étant aidé, et d'être complètement porté. L'âme peut s'élever dans les deux premiers cieux étant aidée [par la grâce] ; mais dans le troisième ciel, elle doit être complètement portée » (« In hoc enim tertium celum nemo uenit nisi raptus, quia aliud est quando aliquid [-quid *sic*] ascendit et quia per se ascendere non potest iuuatur, aliud quando ex toto portatur. In primis duobus celis anima cum adiutorio ascendere ualet, set in hoc tertium celum necesse est ut portetur »).

[22] Anon., *Sermo de beato Paulo* (Paris, BnF lat. 15034, fol. 144vb–147rb) : « Au sens propre, le *raptus* se vérifie lorsque Dieu attire envers soi l'âme, comme on le dit de Philippe [Actes 8 39–40] : Quant ils furent remontés de l'eau, l'Esprit du Seigneur enleva Philippe. L'eunuque ne le vit plus : il poursuivait son chemin, tout joyeux. Quant à Philippe, il se retrouva à Azoth. Philippe signifie « bouche des

On remarquera facilement que l'interprétation du *raptus* proposée par ce prêcheur anonyme est opposée à celle que nous avons lue chez Thomas d'Aquin. D'après le théologien dominicain, le *raptus* est une expérience de l'intellect, à laquelle la volonté (qui est une faculté « affective ») participe de manière indirecte ; la vision de l'essence divine ne peut être accomplie que par l'intellect. Au contraire, le prêcheur anonyme exclut radicalement l'intellect de l'expérience du *raptus* : incapable de suivre l'*affectus* jusqu'à la contemplation de Dieu, l'intellect reste aveugle et stupéfait, tandis que l'*affectus* se livre à la joie suprême que l'épiphanie divine lui procure.

Il est possible que les raisons de cette opposition résident dans les différentes finalités que les deux auteurs se proposent : Thomas d'Aquin écrit des traités « scientifiques », alors que le prêcheur se propose d'instruire les fidèles, en expliquant notamment le sens moral de l'Écriture. Cependant, une distance plus profonde sépare ces textes : Thomas essaie de lire l'expérience de saint Paul dans les catégories de l'anthropologie morale aristotélicienne : tant sa conception de la violence que celle du rapport entre l'âme et le corps, et entre l'intellect et la volonté, témoignent de cette tendance. Le prêcheur anonyme semble en revanche privilégier une interprétation mystique et antirationaliste, selon laquelle la vision de l'essence divine doit demeurer incompréhensible.

---

flambeaux »: notre cœur doit être tel un flambeau, clair et pur, et porter sa bouche sur Dieu ; la bouche du flambeau est le désir du cœur. La bouche symbolise le désir [...]. La bouche du flambeau est le désir du cœur, ce qui est symbolisé par Philippe. L'eunuque, qui n'engendre pas, est l'intellect. En effet, deux facultés forment l'âme : l'intellect et l'*affectus* (ou l'amour). L'intellect n'accomplit pas des œuvres : s'il en était ainsi, les œuvres d'un meilleur clerc seraient meilleures. L'amour, en revanche, fait des œuvres : plus grand est l'amour que l'on porte à Dieu, meilleures sont les œuvres. [...] Quand l'âme se libère de toutes les eaux, c'est-à-dire des pensées superflues et de tout dorment, et elle se dresse envers Dieu, elle se soulève alors de l'eau, et aussitôt l'Esprit de Dieu enlève Philippe, c'est-à-dire le désir, et l'eunuque, c'est-à-dire l'intellect, ne voit plus davantage » (« Et hoc proprie dicitur raptus quando ita Deus ad se trahit animam sicut Philippus dicitur raptus viii Act. [39-40] ubi sic legitur : *Cum ascendissent de aqua Spiritus Domini rapuit Philippum et amplius non uidit eum eunucus, ibat enim per uiam suam gaudens, Philippus autem inuentus est in Azoto* [aroco *ms.*]. Philippus interpretatur 'os lampadum' : cor nostrum debet esse sicut lampas clarum et mundum et os semper habere ad Deum et os lampadis est desiderium cordis. Per os signatur desiderium [...]. Os ergo lampadis desiderium cordis, hoc est Philippus. Eunucus qui non generat filios est intellectus. Duo enim sunt in anima, intellectus uel affectus uel amor. Intellectus non facit opera, quia si sic esset, qui est melior clericus meliora essent opera eius. Set amor facit opera : quantum iste amat Deum in tantum sunt bona opera eius. [...] Cum igitur anima omnes aquas, id est cogitationes superfluas et omnes tribulationes dimittit et omnes dolores et sursum ad Deum se erigit, tunc anima de aqua ascendit et mox Spiritus Domini rapit Philippum, id est desiderium, et amplius non uidet eunuchus, id est intellectus »).

Tamás Pavlovits

La contemplation des espaces infinis selon Pascal

« Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » (fragment 201)[1]. Cette phrase, sans doute la plus célèbre des *Pensées* de Pascal, indique la dimension affective du rapport qui s'établit entre l'homme moderne et l'univers infini. En commentant cette phrase on oublie souvent qu'à l'âge classique le terme « effroi » a signifié non seulement quelque chose de terrible, mais également quelque chose d'étonnant et d'admirable[2]. La naissance simultanée des émotions de peur et d'admiration en l'homme est, selon Pascal, le résultat de la contemplation des espaces infinis. La procédure de la contemplation de l'univers infini est décrite en détail dans le fragment 199 intitulé « Disproportion de l'homme ». Dans cette procédure, l'imagination joue un rôle centrale. Afin de comprendre comment Pascal interprète la contemplation de l'infini, il faut donc examiner le fonctionnement de l'imagination dans la contemplation de la nature infinie[3]. Ce faisant, je m'interrogerai sur le rapport qui existe entre la faculté de l'imagination et la conception du sacré selon Pascal. Ainsi, je me bornerai à analyser une phrase unique des *Pensées* qui se trouve à la fin du premier paragraphe du fragment intitulé « Disproportion de l'homme » et qui affirme la chose suivante : « Enfin c'est le plus grand caractère sensible de la toute-puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée » (199). Autrement dit, la réalité de la nature infinie est inimaginable et irreprésentable, et l'échec de l'imagination dans ce processus révèle la toute-puissance de Dieu. La question qui se pose à propos de cette phrase est de savoir comment, dans le contexte de la contem-

[1] Nous citons les *Pensées* à partir de l'édition de Pascal, *Œuvres complètes*. Éd. Lafuma, coll. « L'Intégrale », Paris, Seuil, 1963. Cette étude a été rédigée avec le soutien du programme de recherche OTKA (projet n° K81165).

[2] V. Tamás Pavlovits, *Le rationalisme de Pascal*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, 147–148.

[3] L'interprétation pascalienne de l'imagination a été l'objet d'analyses profondes dans des contextes différents. Nous renvoyons au livre de Gérard Ferreyrolles, *Les reines du monde, l'imagination et la coutume chez Pascal*. Paris, Honoré Champion, 1995, et à l'ouvrage de Jean-Pierre CLERO et de Gérard BRAS, *Pascal, Figures de l'imagination*. Paris, PUF, 1994.

plation, le rapport de l'imagination avec Dieu peut être défini et comment l'imagination rend possible, comme la phrase le suggère, l'expérience de Dieu ? Ma thèse consiste à dire que l'acte de la contemplation définit le bon usage de l'imagination selon Pascal.

Contemplation et « le plus grand caractère sensible » de Dieu

Voyons d'abord la citation en question de plus près, et examinons ensuite son contexte. « C'est le plus grand caractère sensible de la toute-puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée » (199) – affirme Pascal. Lors de l'analyse de cette phrase, on se heurte à deux problèmes fondamentaux. Le premier concerne l'expression « caractère *sensible* de la toute-puissance de Dieu » (199). Le mot « sensible » implique que le divin peut devenir l'objet d'une expérience. De quelle expérience s'agit-il ici ? Cette expérience s'effectue au travers la perdition de l'imagination dans la pensée de l'infinité de l'univers. Toutefois l'échec de l'imagination ne peut pas être une expérience sensible à proprement parler, car ledit échec n'implique aucun changement dans l'ordre de la sensibilité. Sans objet sensible, l'expérience à laquelle Pascal fait référence doit donc être interprétée comme une expérience intérieure que l'homme éprouve au cours de la contemplation de l'infinité de la nature. Cette expérience est attachée au fonctionnement de l'imagination et se trouve mise en rapport avec la toute-puissance de Dieu. D'où la deuxième difficulté de l'interprétation de la phrase, relative à son aspect théologique. Elle consiste à savoir pourquoi Pascal parle de l'expérience de la toute-puissance de Dieu à propos de la contemplation de la nature, alors qu'il souligne ailleurs l'impossibilité de déduire l'existence de Dieu de l'ordre naturel. De nombreux fragments des *Pensées* insistent sur le fait que le ciel ne prouve pas Dieu et que les auteurs canoniques n'ont jamais utilisé de telles preuves[4]. Dans ces passages, Pascal s'oppose radicalement à la théologie naturelle et rationnelle, de même qu'aux preuves métaphysiques de Dieu. En affirmant que la contemplation rend sensible la toute-puissance de Dieu, cette phrase semble faire exception dans la doctrine pascalienne. Deux questions se posent donc. Comment l'expérience négative de l'échec de l'imagination produit-elle l'expérience du divin ? Comment cette phrase s'accorde-t-elle avec la

[4] « Et quoi ne dites-vous pas vous-mêmes que le ciel et les oiseaux prouvent Dieu ? Non. Et votre religion ne le dit pas ? Non. » (4), et « C'est une chose admirable que jamais auteur canonique ne s'est servi de la nature pour prouver Dieu » (463).

doctrine pascalienne qui refuse de déduire l'existence de Dieu à partir de l'observation de la nature ?

Examinons la phrase en question dans son contexte. Après quelques passages rayés, le fragment « Disproportion de l'homme » (199) commence par la phrase suivante : « Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté » (199). Il s'agit donc de décrire le processus de la contemplation conduisant à l'échec de l'imagination. L'objet de la contemplation est la totalité de la nature. Le processus part des choses sensibles, qui entourent l'homme, pour s'élever à la contemplation des choses célestes.

> « [Que l'homme] éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent. Qu'il regarde cette éclatante lumière mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers, que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit, et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que ces astres, qui roulent dans le firmament, embrassent. » (199)

Dans un premier temps, la contemplation s'effectue de manière sensible, à savoir par les yeux. Le tour des étoiles désigne la limite de la vue mais cette limite est loin d'être celle de la nature. C'est pourquoi la contemplation doit se poursuivre par l'imagination : « Mais si notre vue s'arrête là que l'imagination passe outre, elle se lassera plutôt de concevoir que la nature de fournir » (199).

Si la vue est limitée, l'imagination ne l'est pas. Son caractère lui permet d'approcher facilement de l'objet ultime de la contemplation : Pascal affirme dans une de ses lettres, que « l'imagination a cela de propre qu'elle produit avec aussi peu de peine et de temps les plus grandes choses que les petites »[5]. L'imagination joue donc un rôle indispensable dans la contemplation de la nature, parce qu'elle est à même de représenter les parties qui s'étendent au-delà des limites de la vision sensible.

Lors de la contemplation de la nature, l'imagination s'efforce de la représenter telle qu'elle est. Il semble cependant qu'une autre faculté intervienne dans la contemplation : celle de la conception. Pascal souligne qu'aucune idée intelligible n'approche la réalité de la nature et que « nous avons beau enfler nos conceptions au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses » (199). En distinguant entre l'imagination et la conception, Pascal semble suivre Descartes. Selon la *Sixième méditation*, la conception demande moins d'effort que l'imagination et s'étend au-delà de celle-ci. Alors

[5] Lettre de Pascal au Père Noël, in Pascal, *Œuvres complètes*. Ed. J. Mesnard, t. II, Paris, Desclée de Brouwer, 1970, p. 552.

que l'imagination ne peut représenter un chiliogone que confusément, la conception pure est en mesure de le saisir d'une manière claire et distincte et d'en déduire des vérités indubitables[6]. Dans le fragment 199, Pascal affirme que même si l'on essaie de repousser les limites des tentatives représentatives au-delà de l'imagination, l'idée produite ne sera jamais adéquate à la réalité qu'elle vise à représenter. La distinction entre l'imagination et la conception sert à rendre évidente la faillite de l'imagination au cours du processus contemplatif. La raison prend conscience de l'échec de l'imagination en constatant que l'image produite par celle-ci n'est nullement adéquate au but ultime de la représentation, notamment à la totalité de la nature.

La présentation du processus de la contemplation se conclut par deux phrases très célèbres : « C'est une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Enfin c'est le plus grand caractère sensible de la toute-puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée » (199). La métaphore de la sphère infinie présente une image inimaginable et une idée inconcevable de l'univers en soulignant encore une fois l'échec des facultés représentatives de l'homme en face de la nature infinie.

Après avoir montré comment l'imagination se perd dans la contemplation de l'immensité de l'univers, Pascal présente le même processus contemplatif en sens inverse : vers les éléments infimes de la nature. En dessinant l'image des univers infimes, des firmaments, des planètes et des terres dans « l'enceinte de ce raccourci d'atome » (199) qu'une goutte de sang d'un ciron représente, il fait de nouveau travailler l'imagination. Le résultat de la contemplation de la petitesse de la nature est le même que celui de la considération de sa grandeur : l'imagination s'y perd. « Il se perdra dans ces merveilles aussi étonnantes dans leur petitesse que les autres par leur étendue » (199) – dit Pascal. La nature est donc irreprésentable et sa contemplation, dans son immensité aussi bien que dans sa petitesse, conduit à l'échec de l'imagination.

Le processus de la contemplation rend la phrase présentant la relation entre l'imagination et le divin encore plus énigmatique. Dans le fragment 199, Pascal parle très peu de Dieu, étant donné que ce fragment développe des arguments fondés sur la lumière naturelle et qu'il vise à mettre en évidence la disproportion de l'homme par rapport à la nature infinie. Par conséquent, toutes les considérations concernant le surnaturel sont écartées, à l'exception de quelques-unes. L'exemple de la contemplation semble servir à prouver que l'homme, étant incapable de former une représentation authentique de la nature, ne peut pas la connaître et que cette incapacité lui rend impossible la connaissance de Dieu par des moyens

[6] V. *Sixième méditation*, A. T., t. IX, pp. 57-58.

naturels[7]. « Manque d'avoir contemplé ces infinis les hommes se sont portés témérairement à la recherche de la nature comme s'ils avaient quelque proportion avec elle » (199) – écrit Pascal un peu plus bas. Pourquoi parle-t-il donc du caractère *sensible* de Dieu à propos de l'échec de l'imagination, alors que le caractère inconcevable et irreprésentable de la nature rend évidente l'impossibilité de former des preuves rationnelles de l'existence de Dieu ? Cela revient à demander quel rapport peut s'établir entre l'imagination et le divin selon Pascal au cours de la contemplation. Afin de définir ce rapport, il est utile de comparer la contemplation pascalienne avec la contemplation traditionnelle.

La contemplation selon la tradition antique et médiévale

À défaut de donner une présentation exhaustive de la littérature philosophique traitant de la contemplation, examinons quelques passages importants afin de dégager les traits caractéristiques de cet acte intellectuel. La contemplation a donné lieu à une littérature très riche dans la tradition antique et médiévale. Sa théorie est élaborée pour la première fois par Platon et Aristote que Festugière nomme « les théoriciens et les apôtres de la contemplation »[8]. La contemplation joue un rôle important dans la pensée stoïcienne et néo-platonicienne. Au Moyen-Âge, les penseurs chrétiens conservent les traits caractéristiques de la contemplation antique et ne les modifient que légèrement. Ce sont surtout les mystiques qui en font la théorie. La théorie et la pratique de la contemplation se fondent sur un arrière-plan cosmologique, ontologique et théologique où ces trois doctrines trouvent un accord parfait. L'objet principal de la contemplation, selon les théories antiques, est l'ordre cosmique à travers lequel le divin se donne à voir. D'après son étymologie, le mot grec « *theoría* » (contemplation) a une parenté avec le mot « *oráo* » qui signifie voir ou observer. Pour contempler il faut d'abord voir. La contemplation passe toujours du sensible à l'intelligible et assure, de cette manière, l'élévation du naturel au surnaturel. Platon, dans le *Timée*, présente ce processus de la manière suivante :

> « Pour nous, nous dirions que la cause en vertu de laquelle le dieu a inventé la vision et nous en a fait présent est la suivante et toujours la même. Ayant contemplé les mouvements périodiques de l'intelligence dans le Ciel, nous les utiliserons, en les transportant aux mouvements de notre propre pensée,

[7] Nous trouvons la même conception dans le fragment 418 où l'infinité de la nature crée une rupture infranchissable entre le fini et Dieu.

[8] A. J. Festugière, *Contemplation et vie contemplative selon Platon*. Paris, Vrin, 1936, p.18.

> lesquels sont de même nature, mais troublés, alors que les mouvements célestes ne connaissent pas de trouble. Ayant étudié à fond ces mouvements célestes, participant à la rectitude naturelle des raisonnements, imitant les mouvements divins qui ne comportent absolument aucune erreur, nous pourrions stabiliser les nôtres, qui ne cessent point d'errer[9]. »

Les objets de la contemplation sont les mouvements célestes qui représentent par leur caractère ordonné l'intelligence divine. L'homme peut *voir* ces mouvements et en comprenant leur ordre peut rendre sa pensée aussi ordonnée qu'ils le sont. Ainsi, lors de la contemplation de l'ordre céleste et cosmique, l'homme devient semblable à Dieu et parvient à imiter la pensée divine. L'imitation ne devient parfaite que par l'acte de la *nóēsis* (intellection) qui mène au-delà de la contemplation. Par conséquent la *theoría* « dit un sentiment de présence, un contact avec l'Être saisi dans son existence. Cette saisie dépasse et le langage et l'intellection. L'objet vu est au-delà de l'*ousía*. Il est ineffable. Il ne se laisse circonscrire en nulle définition » – résume Festugière[10].

Pour Aristote aussi, la contemplation conduit la philosophie à son achèvement. Toutefois, chez lui, la contemplation est l'activité principale du Premier Moteur. Dieu se contemple en se pensant soi-même. Sa pensée est la *nóēsis* perpétuelle dans laquelle le sujet et l'objet de la pensée sont uniques[11]. L'homme, dans de rares moments de sa vie, peut s'élever par la contemplation à cet état. La contemplation, de même que chez Platon, met en œuvre le *noûs* qui est la partie divine et la partie fondamentale de l'être de l'homme[12]. Par conséquent, la contemplation conduit au moment où l'esprit humain s'unit avec l'esprit divin et où l'homme atteint le vrai bonheur :

> « Le bonheur est donc coextensif à la contemplation, et plus on possède la faculté de contempler [le *noûs*], plus on est heureux, heureux non pas par accident, mais en vertu de la contemplation même, car cette dernière est par elle-même d'un grand prix. Il en résulte que le bonheur ne saurait être qu'une forme de la contemplation[13]. »

Nous voyons chez les grands théoriciens de la contemplation que cet acte signifie l'achèvement de la pensée philosophique, qu'il va du sensible à l'intelligible et qu'il rend possible l'élévation jusqu'au divin. La contemplation s'achève par la saisie de l'Un qui correspond au bonheur suprême.

[9] Platon, *Ibidem*, 47 b-c, traduction d'A. Rivaud.

[10] A. J. Festugière, *Op. cit.*, p. 5.

[11] V. les fameuses pages de la *Métaphysique*, livre Λ, 9, 1074 b 34–1075 a 5.

[12] V. *Ethique à Nicomaque*, X, 7, 1177 b 25–1178 a 8.

[13] *Ibidem*, X, 9, 1178 b, trad. J. Tricot.

Dans la tradition chrétienne, la contemplation revêt le même sens. Chez les mystiques, elle joue un rôle important dans l'*unio mystica*. La contemplation permet de s'élever du naturel au surnaturel et de parvenir à la vision de Dieu. Maître Eckhart souligne qu'au cours de ce processus la contemplation conduit au-delà de la contemplation même :

> « Mais bien que nous prenions congé par-là de tout le monde fini et nous nous engagions sur la voie de la vérité, nous ne sommes cependant pas pleinement bienheureux, même si nous contemplons la vérité divine. Aussi longtemps que nous nous en tenons à la contemplation nous ne sommes pas encore *en ce* que nous contemplons, aussi longtemps qu'un quelque chose est l'objet de notre attention nous ne sommes pas *Un dans l'Un*. Car là où il n'y a rien qu'une chose, on ne voit rien ! D'où il suit qu'on ne peut voir Dieu qu'en étant aveugle, le connaître qu'en étant ignorant et ne le comprendre qu'en étant déraisonnable[14]. »

Sans citer d'autres exemples de la contemplation chrétienne (comme ceux de saint Augustin ou du Pseudo-Denys l'Aréopagite) nous pouvons constater que l'enjeu et la pratique de la contemplation sont les mêmes au Moyen Âge que dans l'Antiquité.

Dans ces théories, toutefois, l'imagination ne semble pas intervenir dans le processus contemplatif. Afin de préciser son rôle dans la contemplation médiévale, il faut se référer à l'œuvre de Richard de Saint-Victor, au *Benjamin minor, De la préparation de l'âme à la contemplation*. Dans cette œuvre, Richard distingue six degrés de la contemplation :

> « Le premier est dans l'imagination et selon l'imagination seule. Le second est dans l'imagination et selon la raison. Le troisième est dans la raison selon l'imagination. Le quatrième est dans la raison et selon la raison. Le cinquième est au-dessus de la raison, mais il ne la laisse pas de côté. Le sixième est au-dessus de la raison, et il semble la laisser de côté[15]. »

Au premier degré, l'homme contemple la beauté de la nature sans réfléchir. Au deuxième, il cherche à l'aide de son esprit la raison des choses et des processus naturels. Comme Richard l'explique : « dans le premier genre [...] ce sont les choses mêmes, dans le second ce sont surtout leur raison, leur ordre, leur disposition et la cause de chaque chose, son mode et son utilité que nous scrutons,

[14] Des obstacles de la vraie spiritualité, in *Œuvres de Maître Eckhart*. Trad. P. Petit, Paris, Gallimard, 1987, p. 294.

[15] In *Théologiens et mystiques au Moyen Age*. Éd. A. Michel, Paris, Gallimard, Paris, 1997, p. 358.

que nous observons par la spéculation, que nous admirons »[16]. Dans ces deux cas, l'imagination se confond visiblement avec la sensibilité. Le troisième degré de la contemplation consiste à s'élever du sensible à l'intelligible à travers les *similitudes* entre le naturel et le surnaturel et à travers les symboles qui se fondent sur ces similitudes. Le quatrième degré est celui où la raison, après s'être détachée du sensible, contemple uniquement les formes intelligibles. Le cinquième degré s'accomplit déjà par l'intelligence et se fonde sur la révélation divine ; le sixième degré correspond à l'achèvement de la contemplation, à savoir à l'union avec le divin.

Dans ce processus, ce sont le deuxième et le troisième degré qui nous importent le plus, parce qu'ils révèlent le rôle de l'imagination dans la contemplation. Comme chez les Grecs, la contemplation part de la nature sensible. Cette démarche explique l'importance de l'imagination qui signifie, dans ce cas-là, la sensibilité (la faculté des images). Au troisième degré, où il s'agit de quitter l'ordre du sensible, l'imagination fonctionne sous la direction de la raison. L'élévation du sensible à l'intelligible s'effectue grâce à la similitude entre les choses naturelles et les êtres surnaturels : l'imagination rend présentes les choses sensibles et la raison y découvre des symboles, c'est-à-dire des traces du surnaturel au sein du naturel. Cette troisième forme de la contemplation s'effectue dans la raison selon l'imagination et définit précisément le rôle de l'imagination dans cet acte.

Les traits caractéristiques de la contemplation pré-moderne sont donc les suivants : elle assure l'élévation du sensible à l'intelligible, elle se fonde sur le fonctionnement simultané de la sensibilité, de l'imagination et de la raison, elle aboutit dans l'intellection qui correspond à la saisie de l'Un, à la vision de Dieu et à l'*unio mystica*, et, enfin, elle s'achève par l'atteinte du bonheur suprême. Il est nécessaire de souligner aussi que le passage du naturel au surnaturel s'effectue par la contemplation de l'ordre du monde et par la reconnaissance de la similitude entre la nature sensible et la nature divine.

La contemplation pascalienne de l'infini

Revenons maintenant à la contemplation pascalienne. Vincent Carraud a fait une analyse approfondie du fragment 199 des *Pensées* du point de vue de la contemplation en concluant que la démarche intellectuelle mise en scène dans ce fragment doit être qualifiée d'anti-contemplation. Pascal, écrit Vincent Carraud, « opère la destruction du concept de contemplation, tel que la tradition

[16] *Ibidem*, p. 359.

l'avait élaboré par des enrichissements successifs [...] Tout se passe donc comme si le concept de contemplation, dont Pascal hérite de la tradition chrétienne, gouvernait le § 199, alors que, derrière l'emploi rhétorique du mot, c'est de la ruine du concept qu'il s'agira, et de la fin d'une tradition spirituelle particulièrement riche[17]. » D'après Carraud, la contemplation pascalienne doit être considérée comme une anti-contemplation car au lieu d'être la contemplation de Dieu, elle se réduit à la contemplation de la nature, et au lieu d'aboutir à l'union avec le divin et à la béatitude, elle se termine par l'effroi. Ma thèse est différente de celle de Vincent Carraud dans la mesure où je ne vois pas une opposition aussi forte entre la contemplation traditionnelle et la contemplation pascalienne. Pascal ne détruit pas le concept de la contemplation, mais le transforme. Essayons de comprendre comment.

Les étapes principales de la démarche contemplative pascalienne sont identiques à celles de la contemplation traditionnelle. Nous avons vu dans le fragment 199 comment la contemplation part du sensible, s'élève à l'intelligible par l'imagination et par l'intellection et parvient enfin au caractère sensible de la toute-puissance de Dieu. Cependant, dans leur contenu, le processus traditionnel et le processus pascalien diffèrent visiblement. Afin de comprendre en quoi consiste cette différence, nous devons comparer leur objet. L'objet principal de la contemplation pascalienne est, comme chez les Grecs et chez les médiévaux, la nature. Toutefois, cet objet diffère fortement de l'objet de la contemplation antique et médiévale, étant donné que la nature, selon Pascal, n'est pas ordonnée de la même manière que le cosmos pré-copernicien. Il est possible d'analyser la différence de deux manières : cosmologique et ontologique. Le cosmos ou la création visible assuraient un passage immédiat du sensible à l'intelligible grâce à l'ordre qu'ils incluaient. Alors que l'ordre cosmique était donné à voir par les éléments sensibles (planètes, étoiles), son essence consistait en l'arrangement de leur mouvement défini par des règles intelligibles. À travers ces règles ou lois cosmiques, l'ordre sensible faisait référence à l'existence d'un principe ordonnateur, c'est-à-dire à Dieu même dont la pensée s'exprimait par ces règles. L'arrière-plan cosmologique rendait ainsi possible l'élévation de la pensée humaine au divin par la contemplation des mouvements célestes. Outre l'explication cosmologique, il y avait une raison ontologique qui fondait également l'élévation contemplative. L'ordre cosmique, ayant été identique à la forme du monde, était en même temps un ordre ontologique. Comme tel, il constituait l'unité dans le multiple et assurait la présence de l'intelligible dans le sensible. La contemplation de l'ordre du cosmos revenait ainsi à la contemplation de la forme et de l'unité du monde. L'ordre, en

[17] Vincent Carraud, *Pascal et la philosophie*. Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1992, p. 404. et p. 406.

tant que manifestation de l'Un dans la nature, permettait à l'homme son élévation vers l'Un.

Chez Pascal, l'infinité prive l'univers de son ordre visible. Il s'ensuit que la contemplation ne peut pas s'élever du sensible à l'intelligible de manière immédiate. La vision ne peut pas saisir l'unité de la nature, car l'infinité l'en empêche. Son objet lui échappant, la vision doit être complétée par l'imagination. Néanmoins, l'imagination n'est toujours pas à même d'assurer le passage immédiat du sensible à l'intelligible, c'est pourquoi elle vise d'abord à représenter la nature réelle dans sa totalité. Ici, nous pouvons saisir la différence essentielle entre la contemplation traditionnelle et la contemplation pascalienne. Selon la cosmologie antique et médiévale, le cosmos était identique au monde *visible* dans la mesure où le firmament était la limite du cosmos. Par conséquent, la représentation de la totalité du monde s'effectuait immédiatement par la vision. Par contre, dans l'univers post-copernicien, il y a un écart infini entre le monde visible et l'univers réel. Lors de la contemplation de la nature, c'est à l'imagination de franchir cet écart en essayant de former une représentation intelligible de la totalité de la nature à partir de ses parties sensibles. Or, comme le fragment 199 le souligne, l'imagination est aussi impuissante à saisir l'objet à contempler que la vision et subit un échec en essayant de le représenter. Elle se perd dans cette pensée.

La mise en évidence de la différence entre la contemplation traditionnelle et pascalienne nous fait mieux comprendre la phrase en question. Il va de soi que Pascal parle de Dieu à la fin de la présentation du processus contemplatif, étant donné que cet acte s'achève traditionnellement par la vision de Dieu. Ce faisant, il reste fidèle à la tradition, mais souligne en même temps que le sens de la contemplation a profondément changé après la révolution copernicienne. Pascal redéfinit entièrement la contemplation. Chez lui, la contemplation de la nature infinie n'aboutit pas à la vision de Dieu, ni à l'*unio mystica*. La raison en est que les facultés humaines sont incapables de représenter la nature et, par conséquent, elles ne sont pas à même de saisir son unité par sa forme. La contemplation pascalienne reste prisonnière de la représentation. Le processus de représentation est infini : l'imagination est à la recherche de l'objet ultime de la contemplation sans pouvoir le saisir. L'échec de la représentation implique donc que l'Un ne peut pas être saisi dans le multiple et que l'homme ne peut pas s'élever par la nature jusqu'à Dieu. La phrase étudiée vise à permettre de tirer cette conclusion.

Cette interprétation n'épuise cependant pas la signification de la phrase. S'agirait-il seulement de constater que la contemplation de la nature infinie ne permet ni de saisir l'existence de Dieu, ni de s'unir à lui ? Dans ce cas-là, nous serions obligés d'accepter l'analyse de Vincent Carraud et de dire avec lui que la

contemplation pascalienne est une anti-contemplation. En revanche, la forme syntaxique de la phrase suggère qu'elle a une signification plus complexe. Elle ne se réduit pas à la constatation d'un fait négatif en disant que la contemplation de la nature infinie ne conduit guère à Dieu, mais affirme quelque chose de positif, à savoir que *l'échec de l'imagination dans la contemplation est le caractère sensible de la toute-puissance de Dieu*. Afin de comprendre cette affirmation, nous devons revenir à l'examen de l'imagination.

L'imagination et le sacré

La question est de savoir si l'imagination peut fonder un rapport authentique au surnaturel selon Pascal. Dans deux autres fragments des *Pensées*, il aborde cette question, notamment dans les fragments 432 et 551. Dans les deux cas, il s'agit de la capacité de l'imagination à agrandir ou à amoindrir les choses sans peine. Cette capacité concerne le rapport naturel de l'homme à Dieu. « L'imagination grossit les petits objets jusqu'à en remplir notre âme par une estimation fantasque, et par une insolence téméraire elle amoindrit les grands jusqu'à sa mesure, comme en parlant de Dieu » – écrit Pascal dans le fragment 551. En grandissant et en amoindrissant les objets l'imagination relie des distances immenses. Néanmoins quand elle s'applique au divin, elle commet une faute inexcusable. Ne pouvant représenter Dieu qu'à partir des choses naturelles et finies, elle réduit le divin à la mesure de l'humain et supprime la rupture radicale entre le naturel et le surnaturel. Par conséquent il est illusoire de fonder notre rapport au divin sur l'activité de l'imagination. Dans le fragment 432, il s'agit de la même faute à propos du temps et de l'éternité. « Notre imagination nous grossit si fort le temps présent à force d'y faire des réflexions continuelles, et amoindrit tellement l'éternité, manque d'y faire réflexion, que nous faisons de l'éternité un néant, et du néant une éternité ; et tout cela a ses racines si vives en nous que toute notre raison ne nous en peut défendre » (432). L'activité de l'imagination crée encore des illusions lorsqu'elle prétend représenter l'éternité. Suite à son usage inadéquat, l'éternité divine devient un néant et le temps humain devient l'éternité[18]. Cela revient à dire que le surnaturel et le naturel se trouvent représentés selon la même mesure ou bien que l'imagination forme des représentations fausses de l'irreprésentable. La source de cette erreur consiste en l'absence de la réflexion sur la nature de l'objet représenté. En faisant ses opérations, l'imagination ne fait pas

[18] Dans ce deuxième cas, il s'agit de l'oubli de la mort. Ce motif est très fréquent dans les *Pensées*, cf. par exemple les fragments 166, 414, 427 et 428.

cette réflexion, c'est à la raison de l'effectuer. L'imagination s'avère donc puissance trompeuse quand l'homme veut créer un rapport à Dieu à l'aide de cette faculté et en négligeant la raison. Pascal n'est pas le seul à souligner qu'il faut se méfier d'imaginer Dieu à partir des choses finies. Descartes lui-même insiste sur ce point dans une lettre à Mersenne en parlant de la création des vérités éternelles. Il est temps, écrit-il, « que le monde s'accoutume de parler de Dieu plus dignement, ce me semble, que n'en parle le vulgaire, qui l'imagine presque toujours ainsi qu'une chose finie[19]. »

Toutefois, Pascal ne rejette pas entièrement la possibilité de maîtriser l'imagination par la raison, et d'en faire un bon usage dans son rapport au divin. Selon ma thèse, le processus de la contemplation définit, dans le fragment 199, le bon usage de l'imagination au moment où l'homme veut se détourner du naturel pour se tourner vers le surnaturel. De quoi s'agit-il ? Pendant tout le processus, l'imagination est gouvernée par la raison et est forcée de représenter la nature infinie. Cette contrainte, comme nous l'avons montré, rend impossible de passer de la nature sensible à Dieu, étant donné que l'imagination ne peut pas parcourir l'infini, ni s'élever à l'intelligible pure. Afin de saisir l'objet de la contemplation, notamment la nature infinie, l'imagination doit mettre en œuvre toute sa force. En ce faisant elle est obligée de constater que l'infini échappe à sa capacité représentative. L'imagination est d'abord poussée à l'extrême, ensuite elle fait l'expérience de son échec. L'échec de l'imagination provoque une expérience intérieure mais qui est opposée à l'expérience ultime de la contemplation traditionnelle. Au lieu de trouver le point absolu, cette expérience consiste en la perte de tous les points de repère ; au lieu de parvenir à l'Un, l'échec de l'imagination consiste à se perdre dans l'infinité irreprésentable.

Bien que l'expérience que la perte de l'imagination provoque soit une expérience négative, elle n'est pas moins une expérience. Sans aucun doute, elle n'est pas l'expérience de la présence de Dieu : elle est l'expérience de son absence. L'imagination gouvernée par la raison dans la contemplation, loin de former une fausse image de Dieu et de l'éternité, provoque l'expérience de l'absence de Dieu dans la nature. La contemplation dans le fragment 199 parvient donc, à travers le bon usage de l'imagination, à l'expérience de Dieu typiquement pascalienne, celle du Dieu caché.

La perte de l'imagination lors de la contemplation de la nature infinie cause une expérience intérieure qui semble correspondre à l'émotion du sublime, telle que Kant le décrit dans la *Critique de la faculté de juger*. Pour Pascal, « le caractère sensible » et naturel de Dieu est un sentiment que l'homme éprouve si son

[19] Lettre à Mersenne, le 15 avril 1630.

imagination est bien conduite en contemplant la nature. Ce sentiment est en même temps double : il se compose d'effroi et d'admiration. La présence simultanée de l'admiration et de l'effroi dans ce sentiment permet de l'interpréter comme le sentiment du sacré. Toutefois, le sacré ne peut pas être présent dans ce sentiment de la même manière que dans la béatitude éprouvée au bout de la contemplation traditionnelle. Dieu n'y est présent que par son absence. La référence à la toute-puissance de Dieu dans le fragment 199 prouve tout de même que la contemplation pascalienne n'est pas une anti-contemplation : elle demeure contemplation quoique son sens change profondément. Le bon usage de l'imagination dans la contemplation de la nature ne conduit pas à l'ordre du cœur où la certitude de Dieu se révèle, mais mène au moins à l'expérience existentielle de l'absence de Dieu dans la nature.

Ilona Kovács

Contempler l'infini : les méditations religieuses de François II Rákóczi

Rákóczi (1676–1735) fut l'un des plus grands seigneurs terriens de la Hongrie au début du 18e siècle. Descendant de princes de Transylvanie, il a été élu lui-même prince durant la guerre d'indépendance (1703–1711). Ayant rallié le soulèvement des mécontents hongrois (les *kouroutz*), il en était devenu le chef. Après avoir perdu la lutte contre les Habsbourg, il est devenu écrivain et théologien dans ses exils successifs : il a passé cinq ans en France (1712–1717) avant de partir pour la Turquie où il est mort en 1735. Homme politique et chef militaire d'abord, penseur et écrivain bilingue pendant la deuxième moitié de sa carrière, il a laissé une œuvre considérable d'écrits religieux et philosophiques qui prouvent que toute sa pensée était déterminée par la méditation et la contemplation.

Son activité littéraire

Les divers textes de Rákóczi que l'histoire littéraire a rangés dans la catégorie de la littérature sont en réalité des méditations théologiques, juridiques et historiques que nous ne pouvons regrouper sous le terme de « littérature » proprement dite qu'au prix de grands compromis théoriques. En les analysant selon des critères esthétiques, on peut démontrer que l'auteur suivait d'autres objectifs que la création d'œuvres artistiques. Le fond religieux de toute sa pensée a pénétré toutes ses idées, qu'il s'agisse de ses mémoires sur la guerre d'indépendance, de son autobiographie rédigée suivant le modèle augustinien ou de traités théoriques sur le pouvoir, la politesse et le sens caché des enseignements de la Bible. L'un des premiers éditeurs et commentateurs hongrois de son œuvre, Béla Zolnai[1], a attiré l'attention sur le fait que sous l'influence des Camaldules de Grosbois, il adopta une conception rigoriste qui imprègne tous ses ouvrages et que, pour les

[1] V. ses deux études sur le sujet : *Magyar janzenisták* [*Jansénistes hongrois*]. Pécs, 1927. et *A janzenista Rákóczi* [*Rákóczi janséniste*]. Szeged, 1927.

interpréter, il faut appliquer des points de vue religieux, moraux et philosophiques. C'est dans cette optique que je me propose d'étudier cet aspect dominant dans plusieurs de ses écrits[2].

Les confessions devant Dieu dans les œuvres autobiographiques

Lors de ses pérégrinations, il s'est posé sans cesse la question de savoir qui il est, quelle était sa vocation et quelle responsabilité il avait envers ses sujets et ses soldats pour avoir entrepris et dirigé la lutte contre l'Autriche. Il voulait dresser le bilan de son activité politique, diplomatique et militaire devant Dieu, ainsi il s'est penché avant tout sur sa carrière active menée dans le monde en rapport avec son destin personnel. Le titre de l'une de ses deux œuvres autobiographiques (*Confessio peccatoris, Confession d'un pécheur*[3]) rappelle déjà la profonde inspiration augustinienne qui l'a poussé à écrire et le texte témoigne d'une rétrospection profonde empreinte d'un repentir sincère. L'autre ouvrage, intitulé *Mémoires sur la guerre de Hongrie de 1703 à sa fin*[4] s'intègre chronologiquement entre le début et le milieu de la *Confession*, interrompu au récit du commencement de la guerre et reprenant le fil de son histoire personnelle après l'échec. Pour voir la continuité de son examen de conscience à travers ces deux textes, il faut étudier les objectifs de son autobiographie doublée ainsi, c'est-à-dire partagée en deux œuvres. Sans pouvoir déterminer exactement les dates de leur rédaction, on peut affirmer que c'est lors de son exil en France qu'il s'est imposé cette introspection dictée par sa conscience et rédigée en plusieurs étapes. Le titre, le sujet et le genre des *Mémoires* laissent entendre, vu qu'ils se rapportent aux événements historiques dont Rákóczi était devenu le principal protagoniste, qu'il s'agit là d'une chronique de la révolte nationale, vécue, puis revisitée par lui dans ses souvenirs. Pourtant, la préface (*Épître dédicatoire à la Vérité Éternelle*) et les commentaires subjectifs suggérés par un esprit d'auto-critique démontrent clairement que ce deuxième texte appartient également au genre des méditations pieuses, tout

[2] J'avais publié une étude détaillée sur la question : « Le salut par l'écriture (L'activité littéraire de François II Rákóczi) », in *Studia Caroliensia*, V 3–4, [2004], 91–102. Et sur le choix de la langue, une autre : « Se souvenir en français : trois cas de figure (Casanova, Goldoni et Rákóczi) », in *Prisonnier de sa langue, libre dans sa langue*. Budapest, Universitas, (*Revue des Études Françaises*, n°13 [2007], 158–172.

[3] *Confessio peccatoris :* une seule édition est connue pour le texte latin : Budapest, 1876. publiée par Ágost Grisza.

[4] *Archivum Rákóczianum [AR]*, series III, Scriptores : *Mémoires du prince François II Rákóczi sur la guerre de Hongrie [II. Rákóczi Ferenc Emlékiratai a magyarországi háborúról]*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. p. 12.

comme la *Confession.* Ainsi, ce sont ces deux parties de l'histoire d'une vie, racontées séparément, qui constituent l'ensemble du bilan de conscience réalisé avec la conviction inébranlable que tout suit la volonté de la puissance divine omniprésente.

Les deux ouvrages ont été rédigés dans deux langues différentes (latin pour le premier, confirmant l'importance du modèle augustinien, et français pour le deuxième). La relation entre le latin et le genre de la confession paraît évident, tandis que le choix du français prête à discussion dans les interprétations. Les historiens spécialistes de cette époque et de l'activité de Rákóczi[5] argumentent pour prouver que le fait d'avoir choisi de rédiger ses mémoires en français traduit l'intention du prince de vouloir recommencer la lutte avec l'aide de la France. Il aurait écrit ses souvenirs pour plaider la cause des Hongrois, mais – selon eux – dans une perspective concrète en vue de solliciter de l'aide financière et politique. À mon avis, cette hypothèse ne prend pas suffisamment en compte un autre fait qui est que, tout au long de ce siècle, il fallait pour expliquer et commenter l'histoire du soulèvement pour l'opinion publique européenne recourir au français, qui était la langue commune de la communication en Europe[6]. Dans mon interprétation, la chronique de cette guerre est un ouvrage politique et historique aussi, mais écrite dans un esprit religieux qui fait abstraction des conjonctures historiques. Les deux textes autobiographiques se distinguent en fait quant à leur finalité séculaire, par conséquent le public visé n'est pas le même : le prince s'adresse à ses contemporains aussi pour l'un, tandis qu'il ne prend en considération que la postérité dans l'autre. Le fond des deux textes reste pourtant identique et prend sa source dans la contemplation. C'est la foi profonde du prince en Dieu, incarnation de l'infini et de l'absolu qui lui fait voir tout sous le signe de la religion et ce trait unit les deux textes malgré certaines différences plus apparentes et superficielles que réelles. Une analyse focalisée sur la contemplation des événements terrestres dans l'optique de l'éternité montre indubitablement qu'il s'agit partout de la même conception. Par conséquent, de ce point de vue, il était justifié d'intégrer les deux ouvrages dans une chronologie linéaire[7] en leur rétablissant une continuité que l'auteur n'a pas voulu exprimer de façon explicite. La question se pose alors de nouveau à juste titre, pourquoi avoir choisi deux langues et deux genres différents ? Pour résoudre le problème, il faut souligner la distinction subtile concernant l'identité du sujet qui écrit. Il est capital, pour éclairer le rapport de ces deux textes, de constater que Rákóczi

[5] Notamment quelques éminents connaisseurs de son œuvre, comme Ágnes R. Várkonyi és Béla Köpeczi, auteurs de monographies magistrales et de nombreuses études sur le sujet.

[6] V. Marc Fumaroli, *Quand l'Europe parlait français...* Paris, Éd. De Fallois, 2001.

[7] V. L'édition publiée par Corvina : *L'autobiographie d'un prince rebelle*, Budapest, Corvina, 1977.

dresse le bilan de sa vie toujours devant Dieu, qu'il s'agisse de son existence privée ou de sa carrière diplomatique, politique et militaire. Pourtant, quand il se confesse devant Dieu pour ses faits d'homme privé dans la *Confession*, il le fait en latin, en suivant rigoureusement l'exemple de Saint Augustin, tandis que pour ses faits de personnalité publique, il utilise la langue commune de son époque pour se faire comprendre par un public plus large, dans ses mémoires. Ces deux « *je* » ne sont pas les mêmes, puisque l'un ne parle que de lui-même, l'autre envisage d'autres personnes impliquées dans la lutte menée par lui comme chef d'une rébellion contestée dans la presse internationale[8] et les négociations diplomatiques et politiques déjà durant les événements.

Si les historiens ont considéré les mémoires comme une œuvre de propagande, je soutiens personnellement l'hypothèse selon laquelle cette interprétation est trompeuse, fondée sur le seul critère du choix de la langue. Le texte contredit l'hypothèse propagandiste sur tous les points, et j'y ajouterais en plus une référence à la publication posthume qui invalide, au moins partiellement, toute réflexion arbitraire sur les intentions de l'auteur. Indépendamment de sa volonté, cela pourrait être la conséquence d'un malheureux concours de circonstances extérieures, mais c'est l'esprit du repentir qui domine son examen de conscience et non pas des ambitions diplomatiques. Je me propose donc d'étudier la préface des *Mémoires* et certains passages du récit pour montrer que la finalité du texte est absolument contraire à toute intention de propagande politique. Au contraire, il est imprégné de l'humilité du chrétien qui se reconnaît infiniment petit devant l'immensité de Dieu et qui autorise le prince à chercher la vérité aussi cruelle qu'elle puisse s'avérer. Il ne craint pas ainsi de traiter ses soldats et ses officiers aussi bien que lui-même sans indulgence, en parlant d'incompétence et d'ignorance en évoquant les malheurs causés par la guerre. Dans l'*Épître* qui sert d'introduction à l'ouvrage, il se présente comme un pécheur parmi les autres. C'est cette préface introduisant la rétrospection historique proprement dite qui identifie clairement Dieu (la Vérité Éternelle) comme destinataire absolu des mémoires. Il voit en lui son but final, et dans la contemplation, qui avait déjà dirigé antérieurement toutes ses actions, la seule voie qui mène à la Vérité. Il se met dans la posture du repentir, dans sa qualité d'homme public cette fois-ci, pour pouvoir raconter les faits historiques devant le seul juge qu'est Dieu, et à qui il laisse tout pouvoir de juger les événements. Il explicite ses objectifs : l'opinion publique doit reconnaître que lui, ayant agi comme le commun des mortels, bien qu'il ait été élu pour diriger

[8] C'est la raison pour laquelle Rákóczi avait fait publier en plusieurs langues des manifestes et des pamphlets (dont le célebre *Recrudescunt...*/*Meg-újjulnak...*, 1703–1704) et un périodique (*Mercurius Veridicus* 1703–1710) pendant la guerre.

la guerre et les négociations de son mieux, toute décision venait de la Providence. Il n'était pas plus maître du sort du pays que celui du sien propre. C'est encore la puissance divine qui devra distinguer ce qui était bien ou mal dans ses actes et ses finalités inspirées par l'esprit humain. En toute humilité, il définit le but de son ouvrage par des paroles bibliques : tout est destiné pour montrer son néant et la puissance de Dieu qui est « un Père tendre et moi, un enfant prodigue ». En parlant des fautes éventuellement commises, il exprime sa conviction que ses intentions étaient pures, même si les résultats pouvaient les contredire :

> « Rechercherai-je enfin dans la Postérité une mémoire et un nom immortelle, qui est l'Idole des princes mondains ? Vous seul savez que ces abominables motifs ne sont pas les miens. C'est pourquoi, prenant pour guide la vérité toute nue, j'ose, O Éternelle Vérité ! Vous dédier cet Ouvrage[9]. »

C'est ce vocabulaire sacré qu'il utilise partout avec des citations, plus ou moins exactes, puisées dans les deux Testaments, en y ajoutant tous les termes techniques nécessaires pour la description du déroulement de la guerre. Il se réfère tantôt à l'Ancien Testament tantôt aux Évangiles sans se soucier des querelles et débats théologiques que cela peut susciter (et que sa conception trop personnelle avait en fait suscités plus tard) à propos de ses écrits religieux. Il mêle également les citations bibliques ou les expressions d'inspiration bibliques avec les critiques sévères des fautes de tous les participants de la lutte d'indépendance, y compris lui-même et ses généraux. Pour ne citer que quelques exemples, voici un verset biblique qui est comme un motif récurrent du récit : « J'étais aveugle et je conduisais des aveugles[10]. » Ailleurs, il constate amèrement que le comportement de ses soldats, recrutés dans toutes les couches de la société était condamnable et qu'ils n'ont jamais pu constituer une armée régulière. Le souvenir de la débandade continuelle (en cas de victoire aussi bien qu'après les défaites) le hante sans cesse : « Celui qu'on nommoit Caporal et Sergent, était camarade du Soldat et ne savoit prendre aucune autorité sur lui ; ils étoient du même Village, ils se débandoient ensemble pour cultiver leurs champs et leurs vignobles, et pour faire la récolte[11]. » Ailleurs, il emploie des expressions plus crues encore : « [...] il étoit impossible d'empêcher les Troupes de se débander après quelque action ; si elle étoit avantageuse, ils retournoient chez eux pour emporter le butin, et si elle étoit malheureuse, ils faisaient de même pour consoler leurs familles[12]. »

[9] *Mémoires du prince Francois II Rákóczi sur la guerre de la Hongrie*. Budapest, Akadémiai Kiadó, p. 17.

[10] *Ibidem*, p. 17.

[11] *Ibidem*, p. 78.

[12] *Ibidem*, p.76.

Il ressort clairement de toutes ces citations et des arguments textuels, je crois, que le but de Rákóczi ne pouvait pas être la propagande dans les milieux européens susceptibles de l'aider à recommencer la guerre, mais que bien au contraire, l'autocritique sévère et la critique de toute la guerre (débandades continuelles, chaos permanent, ignorance de l'art de la guerre, etc.) apparentent le récit autobiographique à une véritable confession pieuse. Il observait la partie de son passé qui touchait à l'intérêt public sous l'angle de l'éternité, en cherchant l'unique vérité résidant dans la contemplation de la Providence divine.

Les textes religieux et philosophiques

Les autres ouvrages sont apparemment de deux caractères également (laïc et religieux), mais à y regarder de plus près, on voit la même identité de conception et l'inspiration puisée dans les sources spirituelles dans tous les domaines.

Le Traité de la puissance et *les Réflexions*[13] forment deux ouvrages réunis sous un titre titre commun : le *Testament politique* du prince. Ils traitent en fait des questions laïques relevant de la philosophie et de l'étiquette et se composent de principes et de conseils relatifs au comportement dans le monde. Le premier étudie point par point toute la problématique du pouvoir politique, mais toujours sur une base religieuse, et l'autre est adressé explicitement à ses enfants (et indirectement aux enfants du siècle). On y trouve les règles qui doivent gérer selon le prince le comportement des chrétiens dans la vie de tous les jours. Les références et les sources de tous les conseils restent toujours la religion et la Bible, interprétées d'une manière très personnelle.

L'isolement et le repli sur soi dans l'exil ont enfin engendré des textes proprement religieux à la fin de sa vie[14]. Au fur et à mesure que son éloignement du monde s'est aggravé dans son exil en Turquie (1717–1735[15]), sa pensée et son écriture se sont concentrées sur la vie spirituelle religieuse dans les *Aspirations* les *Méditations*[16] qui sont clairement bibliques pour le genre tout aussi bien que pour l'esprit et la vision du monde.

[13] *Testament politique et moral du prince François II Rákóczi* [*II. Rákóczi Ferenc Politikai és erkölcsi végrendelete*]. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984. (Le volume contient plusieurs ouvrages dont le *Traité* et les *Réflexions sur les principes de la vie civile et la politesse d'un Chrétien* (par la suite : *Traité* et *Réflexions*, abr.)

[14] J'avais écrit plus amplement sur ce sujet dans un article : « Exil et littérature. La période 1711–1735 dans l'œuvre de François II Rákóczi », in *Cahiers d'Études Hongroises*. Párizs, 1995/7, pp. 20–28.

[15] Date de sa mort.

[16] Ouvrages rédigés en deux versions parallèles : AR tome IV, *Aspirationes... / Aspirations prince François II Rákóczi*. Budapest, Akadémiai Kiadó – Balassi Kiadó, 1994, publication trilingue avec la

L'interprétation parfois trop personnelle de l'Ancien Testament, l'identification sans équivoque de l'infini avec Dieu et la Vérité Éternelle comme caution de ses opinions devaient finir par entraîner des conflits avec les autorités de l'Église catholique. Les censeurs ont relevé, et non sans raison, une forte influence janséniste et une critique ecclésiastique indirecte répandues par les manuscrits qui circulaient au sein des milieux français du clergé et dans l'entourage des rois de France au cours de son séjour de cinq ans dans le pays[17]. Il fit une rencontre décisive, celle des représentants du jansénisme de Port Royal chez les Camaldules, à Grosbois, où il avait vécu en ermite assez longtemps. Il lut et étudia là-bas les œuvres d'Arnaud et de Nicole et trouva un lecteur et traducteur consciencieux (resté anonyme) parmi les moines. On connaît en effet une copie fragmentaire, corrigée du point de vue du style, des *Réflexions* (une sorte de transcription inachevée) et une traduction de la *Confession* en français, faites probablement au même moment, mais peut-être par un autre moine[18]. Dans les dernières méditations, rédigées parallèlement en plusieurs langues[19], le prince applique le figurisme dans ses commentaires sur le Pentateuque et essaye d'éviter les écarts par rapport à la position de l'Église, sous l'effet des critiques ecclésiastiques. Le *Préambule* des *Méditations* renvoie explicitement aux objections des censeurs qui avaient trouvé trop indépendants ses écrits sur Dieu :

> « Quelques censeurs de mes Soliloques pour tous les jours de l'advent ecrits il y a plus de deux ans me reprenoient de ce que je m'elevois au dessus de ma portée, ce qui faut cause qu'ayant achevé mes Méditations pour le Carême que j'ecrivois pendant le temps de la critique, je quittai la plume me bornant a ne chercher que dans la lecture des livres spirituels la nourriture spirituelle[20]. »

Intimidé par les objections critiques venant des autorités de l'Église, Rákóczi a tenté de rendre ses méditations plus convenables aux dogmes en donnant une forme consacrée à sa contemplation de l'Infini. Il médite toujours assez librement

traduction hongroise) et AR tome V, *Meditationes... – Méditations du prince François II Rákóczi (Méditations en forme de soliloques sur l'Évangile Sainte)*. Budapest, Balassi, 1997.

17 Sur la censure, v. Vizkelety, András : « II. Rákóczi Ferenc elmélkedéseiről készült egyházi cenzori jelentések [Rapports censoriaux ecclésiastiques sur les méditations de Rákóczi]. » In *ItK* 65 [1961], pp. 204–216. À la demande du vicaire apostolique de Naples, le prince a remis en 1719 le manuscrit (perdu depuis) d'une méditation latine écrite pour l'Avent, texte dont les censeurs ont relevé les erreurs théologiques jugées très graves par eux et les ont sévèrement condamnées.

18 C'est cette traduction manuscrite qui est publiée dans le volume de Corvina (v. la note 5 ci-dessus).

19 V. mon article sur « Rákóczi, écrivain bilingue. » In *Cahiers de l'Institut Hongrois*, n° 1, Paris, 1985, pp. 59–72.

20 *Méditations*, p. 523.

sur les enseignements de la Bible, suivant les principes du figurisme, mais désormais il pèse consciencieusement chacune de ses idées et réflexions à la lumière des critiques officielles. Ces scrupules nuisent à la subjectivité de la contemplation de la Vérité Éternelle sans changer fondamentalement son rapport à l'absolu. Son humilité devant Dieu reste fondamentalement le point de vue déterminant de sa vision du monde et de sa pensée.

Si le rigorisme janséniste a marqué toute sa méditation et écriture théologiques, les textes narratifs n'en montrent pas moins l'effet. On peut dire que cette sorte de puritanisme a nui à son talent d'écrivain dans les récits de sa vie. Pour ne citer qu'un seul exemple : dans le récit de sa fuite de la prison de Neustadt, il se limite à résumer brièvement l'essentiel des étapes successives de son aventure risquée (mortellement dangereuse et qui ne manquait pas de situations extraordinaires et mémorables). Pourtant, il ne fait qu'esquisser certains détails intéressants qui, une fois élaborés et mieux racontés, auraient pu rendre son histoire passionnante. En comparant le récit condensé et raccourci de son évasion avec d'autres histoires célèbres ayant le même sujet, il paraît que son intention était expressément de ne présenter que les simples faits dans un style austère, dénudé. Ce manque d'ambition correspond à toute sa vision du monde qui méprise la vie terrestre et ne veut la contempler que sous le jour de la Providence. Voici le début de la narration réduite à une énumération des faits, négligeant les circonstances extraordinaires de l'organisation de sa fuite qu'on connaît plus amplement d'autres sources :

> « Enfin le jour auquel vous aviez fixé de toute éternité ma délivrance arrive. Car avant même ma naissance, o Sagesse Éternelle, vous aviez disposé cet événement, ainsi que les autres de ma vie. Votre justice me poursuivait justement, mais votre miséricorde me conservait. [...] vous êtes présent à tout, parce que vous remplissez tout[21]. »

En guise de conclusion...

La seule dimension véritable des écrits tant politiques que religieux de Rákóczi est l'infini incarné par Dieu. Sa foi dans la prédestination et dans la toute-puissance divine surgit de sa conviction intime qu'il faut tout regarder en considération de l'immensité et l'infini de Dieu. Malgré les apparences, qu'il parle de faits historiques, d'idées politiques ou de dogmes religieux, qu'il fasse des com-

[21] *Confession*, p. 194.

mentaires sur l'Ancien Testament ou qu'il raconte son passé, c'est toujours dans la perspective de s'exposer au jugement de la Vérité qu'il se penche sur sa vie.

Pour finir, en m'éloignant de cette perspective, je voudrais évoquer quelques absences dans la vision du monde du prince. Il ne s'intéresse absolument pas à la nature comme incarnation possible et concevable de l'Infini. Ni la mer ou l'océan, ni le ciel, ni le désert ou les prés n'apparaissent dans ses écrits. L'absence de description de paysages, de portraits peints de ses proches ou intimes avec des couleurs vivantes peut surprendre. Même dans les narrations, il ne s'étend pas sur les petits traits caractéristiques de ceux qu'il rencontre et qui restent ainsi des figurants dans son récit. Ses commentaires personnels manquent du piquant qu'une véritable plume poétique aurait pu ajouter aux faits et aux personnages racontés. Sa façon très cérébrale de présentation est liée à sa vision du monde, puisque certaines parties des *Mémoires* et de la *Confession* montrent toutefois, comme malgré lui, un talent d'écrivain. Sa perspective essentiellement religieuse l'a finalement empêché de développer son don naturel indubitable de devenir écrivain dans le récit de sa vie et dans ses réflexions. Il s'est refusé à orner la narration par des détails intéressants et s'est contenté d'un langage dépouillé (en latin tout aussi bien qu'en français) sans vouloir élaborer un style littéraire[22].

Dans sa pensée et dans sa narration, l'immensité est toujours restée abstraite et invisible. La bonté et la vérité émanant de Dieu symbolisent pour lui l'infini qui lui suggère les seules pensées et sentiments authentiques auxquelles il veut se conformer dans sa vie, une fois sa carrière terrestre achevée. C'est dans cette perspective qu'il commence à rédiger tous ses ouvrages en renonçant à toute vanité, et donc à toute ambition esthétique aussi afin de pouvoir se donner entièrement à la Vérité Éternelle, à Dieu.

[22] On a des preuves formelles qu'il ne voulait pas faire corriger les fautes de grammaire et de style de ses œuvres par ses secrétaires et amis très versés dans le latin ou étant originaires de France. Il est allé même jusqu'à restituer des formules fautives dans les copies corrigées par d'autres. Sa volonté donc de sauvegarder son usage du monde très austère dans son écriture est indubitable. V. les études relatives à son style particulier publiées dans la série *Archivum Rákóczianum* citée ci-dessus par István Borzsák, Balázs Déri et moi-même.

Katalin Kovács

Les « nuits » de Georges de La Tour : miroir, vanité et contemplation de l'infini

L'objectif de notre article consiste à démontrer par des exemples visuels (les tableaux d'un peintre du 17e siècle, Georges de La Tour) la relation intime entre la contemplation et l'infini. Pour ce faire, nous limiterons notre analyse aux tableaux nocturnes et religieux du peintre, qui proviennent des quinze dernières années de sa période de création. Nous considérerons les toiles qui ont pour thème le repentir, allant de pair avec la méditation silencieuse : les Madeleine de La Tour.

En même temps, nous tenterons de répondre à la question de savoir pourquoi les scènes nocturnes de La Tour – éclairées à la chandelle et traitant de sujets non seulement religieux mais aussi profanes – suggèrent même au spectateur peu averti le sentiment de contemplation de l'infini. Selon notre hypothèse, ce sentiment provient en grande partie de la « manière ténébreuse » de La Tour, différente de celle du Caravage, tout aussi bien que des peintres lorrains qui lui étaient contemporains. À côté des attributs facilement déchiffrables (comme le miroir ou le crâne), c'est encore cette manière qui apparente les toiles de La Tour à la peinture des Vanités.

À propos des « nuits » de La Tour : influences nordiques et caravagesques

Comme le remarque l'historien de l'art Jacques Thuillier, Georges de La Tour est un véritable « triomphe de l'histoire de l'art » moderne car le peintre avait sombré dans l'oubli pendant trois siècles[1]. Ses tableaux étaient attribués à d'autres peintres de son époque (Louis Le Nain, Zurbarán, Velázquez ou Murillo) et l'œuvre de La Tour n'a été découvert qu'en 1934, lorsqu'une exposition *(Les peintres de la réalité en France au 17e siècle)* a été organisée par Paul Jamot au

[1] Jacques Thuillier, *Propos sur La Tour, le Nain, Poussin, Le Brun*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 13

musée de l'Orangerie à Paris. Une autre remarque de Thuillier mérite également notre attention : il constate que dans sa première période de création, à savoir avant 1635, La Tour est « un beau peintre », un peintre admirable, mais qu'il devient dans ses quinze dernières années un « grand peintre »[2]. C'est la période de ses « nuits », lorsque la « manière nocturne » prendra le dessus dans sa peinture par rapport à la « manière diurne », qui a abouti à des scènes de genre riches en détails et exécutées avec un grand réalisme.

Le partage des tableaux de La Tour en images nocturnes et diurnes est cependant moins évident qu'il ne le semble, parce que ces deux manières de création ne se succèdent pas tout à fait chronologiquement dans son œuvre. Tout au long de son itinéraire de peintre, La Tour a en effet simultanément cultivé la « manière diurne » et la « manière nocturne », et ce n'est que dans ses dix dernières années qu'il se spécialise dans les nocturnes et devient « La Tour des nuits ». Avec la manière plus rapide et brillante de ses tableaux diurnes contraste la manière sombre et dépouillée de ses « nuits ». Celles-ci sont souvent des compositions monumentales, réduites à des personnages-types et à un nombre restreint des accessoires. Cette tendance de réduction va de pair avec une simplification bien visible des moyens picturaux et aboutit à une peinture silencieuse.

La question qui se pose est celle de savoir pourquoi La Tour a quitté, vers la fin de sa vie, la manière « diurne » pour se tourner quasi-exclusivement vers les nocturnes. Comme tous les phénomènes, celui-ci a également plusieurs causes, relevant tant des tendances artistiques générales de l'époque que de l'évolution personnelle et spirituelle de La Tour. Parmi ces causes, il faut mentionner tout d'abord la vogue de la peinture des « nuits » dans la première moitié du 17e siècle. L'âge baroque connaît la prolifération des tableaux de nuit dans la peinture européenne, en Italie tout comme dans les pays du Nord. C'est vers les années 1630 que cette vogue atteint la France : le foyer artistique de la Lorraine (dont La Tour est originaire), mais aussi les autres régions. Du point de vue artistique, la Lorraine jouissait en effet d'un rôle privilégié, grâce à sa situation de carrefour entre l'Italie et les Pays-Bas[3]. Parmi les peintres de cette région, Jacques Bellange et Jean Leclerc cultivent cette manière et, parmi les peintres provençaux, Trophime Bigot est le plus important, ses sujets montrant peut-être le plus d'affinités avec ceux de La Tour[4]. Effectivement, les deux peintres mettent en scène dans leurs

[2] *Ibidem*, p. 41.

[3] Jean-Claude Boyer, « La Lorraine des peintres au temps de Georges de La Tour ». In Paulette Choné (*dir.*), *L'âge d'or du nocturne*. Paris, Gallimard, 2001, p. 63–90.

[4] Jacques Thuillier voit une « parenté spirituelle » entre les sujets nocturnes (tant religieux que profanes) de La Tour et de Bigot. V. Thuillier, *op. cit.*, p. 29.

toiles des sujets qu'on a l'habitude de qualifier de caravagesques, bien que cette appellation concerne moins les sujets eux-mêmes que la manière de les traiter. La manière « ténébreuse » se caractérise avant tout par des effets de lumière spécifiques : l'éclairage nocturne, l'arrière-plan sombre ainsi que l'usage quasi-brutal du clair-obscur sont autant de moyens servant à « dramatiser » les sujets bibliques. À l'instar du Caravage, ceux-ci sont traités d'une façon laïcisée, comme s'ils étaient des sujets consacrés aux scènes de la vie quotidienne.

En rapport avec l'influence caravagesque, les spécialistes (surtout anglo-saxons) de l'œuvre du peintre tombent d'accord pour ne pas voir dans le « ténébrisme » de La Tour l'héritage exclusif du Caravage, parce qu'au début du 17e siècle, la « manière ténébreuse » était répandue dans toute l'Europe occidentale[5]. D'une façon semblable, ils ne considèrent pas les sujets typiques (religieux ou profanes) de La Tour comme relevant du répertoire du Caravage : à leur opinion, il s'agit là davantage des sujets populaires, qui circulaient entre les différents pays. Quant aux influences, ils trouvent que l'art de La Tour pouvait s'inspirer tout autant de la peinture nordique (entre autres celle de Gerrit von Honthorst), où l'éclairage à la chandelle était également une technique picturale privilégiée, mais où le souci de réalisme allait de pair avec une forte géométrisation des formes. Cependant, au lieu de vouloir rattacher l'art de La Tour à certaines influences picturales, nous pensons qu'on pourrait parler plutôt d'une coïncidence de tendances artistiques dont la fusion a abouti à l'œuvre de Georges de La Tour[6]. Il a notamment réussi à forger en un style unique les éléments issus des différents courants picturaux, en y ajoutant aussi les composantes de sa propre manière.

De fait, les différences de l'art de La Tour par rapport à l'œuvre du Caravage – et des peintres français qui lui étaient contemporains – sont bien nombreuses et aussi importantes que les ressemblances. Si elles sont perceptibles dans les tableaux diurnes, elles sont encore plus manifestes dans les nocturnes. Quant à ces différences, on peut dire au préalable qu'elles consistent dans une qualité difficile à mettre en mots et qui a rapport à la manière de peindre de l'artiste.

[5] Richard E. Spear, « Caravage et La Tour : ténèbres et lumière de la grâce ». In Choné (*dir.*), *op. cit.*, p. 92 et Anthony Blunt, « Georges de La Tour at the Orangerie ». *The Burlington Magazine*, n° 114, 1972, p. 516–525.

[6] Jean-Pierre Cuzin, « La Tour vu du Nord. Notes sur le style de La Tour et la chronologie de ses œuvres ». In Jean-Pierre Cuzin et Pierre Rosenberg (*dir.*), *Georges de La Tour*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 74.

Les nocturnes de La Tour et le discours de la grâce

Le spectateur, dans un premier temps fasciné par les tableaux nocturnes de La Tour, voudrait ensuite comprendre les causes de ce sentiment. Lorsque, après la première impression inconsciente et subjective, il passe à la phase consciente de l'interprétation, il recherche des explications du côté du sujet et de l'exécution des « nuits ». L'ambiance des tableaux nocturnes en général est traditionnellement considérée comme particulièrement propice à la contemplation et à la méditation. La peinture de la nuit fascine parce que la nuit privilégie un type de vision qui réarrange les objets dans un nouvel ordre, en les éclairant autrement que la lumière diurne. Du point de vue de l'exécution, l'éclairage nocturne requiert une technique picturale particulière où les couleurs de la flamme sont susceptibles de mettre en place toute une « dramatique visuelle »[7]. Alors que chez le Caravage et ses successeurs – les peintres appelés *tenebrosi* –, la lumière est un instrument expérimental pour montrer la réalité, le « ténébrisme » de La Tour est plus mystérieux et à la fois plus spirituel que celui du Caravage.

Tout en s'appuyant, dans son œuvre nocturne, sur des motifs caravagesques, La Tour les exécute d'une façon différente du Caravage. Alors que le Caravage a non seulement rendu profanes les personnages des tableaux au sujet religieux, mais le souci du réalisme va de pair chez lui avec une forte gesticulation, La Tour évite le mouvement. Comme le formule André Malraux, « en un temps de frénésie, il ignore le mouvement », et ses personnages offrent un « spectacle de lenteur »[8]. Dans les tableaux nocturnes de La Tour, les détails riches des peintures diurnes disparaissent, et les formes, les moyens d'expressions se simplifient à l'extrême. Les regards muets, les mouvements ralentis et le jeu presque imperceptible des mains donnent l'impression de l'intemporalité. Ses figures mi-éclairées semblent être sans relief, ce qui est peut-être le plus frappant dans ses représentations de profils. En évitant l'éloquence des gestes, ces tableaux semblent vouloir suggérer au spectateur de se concentrer sur la simplicité des choses essentielles.

Dans les toiles de La Tour, il n'y a pas de détails superflus, susceptibles de distraire le regard du spectateur. C'est surtout dans ses « nuits » que l'on trouve beaucoup d'espaces non-peints. Le vide ne signifie pourtant pas chez lui un manque, tout au contraire, il renvoie à la présence très intense de quelque chose qui a rapport à la spiritualité, au recueillement et à la méditation, mais qui ne

[7] Baldine Saint Girons, *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*. Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006, p. 107.

[8] André Malraux, *Les Voix du Silence*. Paris, La Galerie de la Pléiade NRF, 1951, p. 380.

peut pas être désigné par des notions claires et des mots exacts. La Tour peint en quelque sorte ce qui est transcendant et se trouve au-delà du monde physique des apparences. L'effet des tableaux de La Tour ressemble alors, pour emprunter les termes de Martin Heidegger, à une sorte de « rayonnement sensible », par le « ravissement irrésistible duquel quelque chose de supranaturel parvient à transparaître[9]. »

L'emploi du terme « rayonnement » – renvoyant au supranaturel ou au surnaturel – en rapport avec les nocturnes de La Tour n'est pas un pur hasard : leur spectateur perçoit spontanément ce rayonnement, sans pouvoir l'expliquer. Dans le contexte spirituel et artistique de la première moitié du 17e siècle en France, la notion de rayonnement évoque celle de *grâce*. Si originairement, la grâce est une notion à connotation théologique (la Grâce divine), à partir de la deuxième moitié du siècle, cette connotation se voit progressivement estompée et la grâce devient une notion laïcisée, tout en gardant la composante de spiritualité et le caractère d'inexplicable.

Un bref détour vers les écrits sur la peinture de l'époque classique nous aidera à contextualiser les termes qui ont rapport à l'esthétique de la grâce. La notion de grâce tient en effet une place essentielle lors des débats sur les catégories artistiques dans le discours sur l'art français du 17e siècle. Dans son *Premier Entretien*, le théoricien de l'art André Félibien confronte les notions de beauté et de grâce[10]. Alors que la beauté est liée aux proportions mesurables et à la symétrie « qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles », la grâce quant à elle « s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causés par les affections et les sentiments de l'âme[11]. » Pouvoir apercevoir la grâce ne requiert guère un savoir rationnel : la grâce est une catégorie affective qui défie les moyens de connaissance liés au raisonnement logique. Dans son texte, Félibien opère un glissement subtil de la notion de grâce vers le *je-ne-sais-quoi*, inexprimable et ineffable. Le *je-ne-sais-quoi* possède également des connotations théologiques (mystiques). Ce n'est pourtant pas seulement une catégorie discursive rattachée à l'indicible, mais aussi une catégorie épistémologique : il renvoie aux limites de la connaissance humaine. Il est peu surprenant de voir que dans son entretien

[9] Martin Heidegger, « D'un entretien de la parole ». Traduit par François Fédier. In *Acheminement vers la parole*. Paris, Gallimard, 1976, p. 99.

[10] Il radicalise ainsi une opposition qui a déjà été esquissée chez les théoriciens de l'art italien du maniérisme, notamment chez Lomazzo et Vasari.

[11] André Félibien, *Premier Entretien*. In *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, édition et notes par René Démoris. Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 120.

intitulé « Le je ne sçay quoi », Dominique Bouhours fasse également allusion à la « divine grâce » qui, selon lui, n'est « autre chose qu'un je ne sçay quoi surnaturel, qu'on ne peut ni expliquer, ni comprendre[12]. »

La question qui se pose à cet endroit est celle de savoir comment les notions de grâce et de *je-ne-sais-quoi* peuvent se manifester dans la peinture de La Tour. Il nous semble qu'il serait possible d'associer à ces notions les figures rayonnantes du peintre, qui donnent l'impression d'une spiritualité, à l'opposé des personnages du Caravage qui paraissent des figures laïques à côté de celles de La Tour. Dans les tableaux de celui-ci, le rayonnement de la grâce apparaît sous plusieurs aspects : au niveau de la technique picturale, il se manifeste par l'usage de la lumière et du clair-obscur qui aboutit à une modulation tonale spécifique (certains personnages sont mis en valeur par l'éclairage, alors que d'autres sont laissés dans l'ombre). Au niveau métaphysique, la lumière fait allusion à la beauté cosmique, à une dimension spirituelle où le rayonnement peut être conçu, au sens chrétien, comme le signe du salut par la grâce[13]. À la lumière de cette catégorie, il est possible d'interpréter l'œuvre nocturne de La Tour comme la mise en forme artistique de la grâce spirituelle (théologique), qui devient ainsi une grâce plastique et picturale (esthétique).

Mais comment les toiles de La Tour parviennent-elles à suggérer le sentiment de la contemplation de l'infini ? Pour essayer d'expliquer cette impression, par la suite, nous nous pencherons sur l'analyse des tableaux de La Tour qui mettent en scène le motif de la Madeleine pénitente.

Les Madeleine de La Tour

Parmi les peintures de Georges de La Tour qui incitent le spectateur à la contemplation de l'infini, les plus touchantes sont peut-être les toiles qui traitent du motif de la Madeleine pénitente. Là aussi, on peut se poser la question de savoir pourquoi La Tour attachait un intérêt si particulier au motif de la Madeleine qu'il l'a exécuté en plusieurs versions ? La réponse à cette question est en partie d'ordre historique et concerne la culture lorraine du temps de La Tour où s'est développée une forte spiritualité affective : le rapport de la sensibilité catholique et de l'art explique l'abondance des sujets religieux traités par La Tour et ses

[12] Dominique Bouhours, *Le je ne sçay quoi*. In *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris, Mabre-Cramoisy, 1671, p. 255.

[13] Spear, *op. cit.*, p. 121.

contemporains[14]. De même, c'est l'époque de la prolifération des Vanités dans la peinture baroque, de ce type de nature morte au contenu intellectuel qui met en scène des objets emblématiques : ils témoignent des richesses qu'il est vain de posséder ainsi que de la fuite du temps. Les rares figures humaines dans les Vanités sont habituellement celles des pénitents : saint Jérôme ou Marie-Madeleine qui, ayant abandonné toutes leurs possessions terrestres, se retrouvent dans un état de solitude et de recueillement[15]. Saint Jérôme est généralement représenté dans le désert ou dans sa cellule et il est entouré d'un crâne et de ses livres qui se réfèrent à sa spéculation intellectuelle. Quant à Marie-Madeleine, elle est le plus souvent mise en scène abandonnant ses bijoux et regardant son image dans le miroir : absorbée dans sa contemplation, elle réfléchit sur les fins ultimes de la vie.

La version de La Tour sur le motif de la Madeleine pénitente, intitulée *La Madeleine au miroir*, est un tableau bien étrange dont plus des deux tiers sombrent dans le noir [V. Illustration n° 1]. Il montre la courtisane convertie assise devant une table et baignée de la lumière d'une bougie : elle pose sa main gauche sur un crâne et médite en face d'un miroir. Dans ce miroir apparaissent vaguement les contours d'un objet curieux, d'une tête de mort que le spectateur ne peut pas immédiatement identifier. S'agirait-il là d'un trompe l'œil baroque ? Il nous semble que l'image veut plutôt inviter à une méditation sur la brièveté de la vie, sur l'infini qui s'ouvre par l'intermédiaire du miroir. Cette supposition est renforcée par le fait que, d'après la disposition de la peinture, Madeleine ne voit probablement pas l'image du crâne dans le miroir. En effet, elle n'en a pas besoin pour sa méditation car elle regarde vers l'infini, vers l'au-delà du miroir et du monde des apparences.

Dans une autre version, probablement antérieure à celle qui a été précédemment analysée, ce n'est pas le crâne qui se reflète dans le miroir mais la flamme de la bougie : le titre du tableau est *La Madeleine aux deux miroirs* ou *aux deux flammes* [V. Illustration n° 2]. Bien que dans les deux tableaux, les attributs de la méditation soient les mêmes, les changements dans les détails impliquent des interprétations différentes. Dans la version aux deux flammes, Madeleine semble méditer, devant un miroir richement orné, davantage sur la vanité des biens terrestres que s'absorber dans le repentir. Ses vêtements montrent une certaine

[14] Olivier Bonfait, Anne Reinbold, Béatrice Sarrazin, *L'ABCdaire de Georges de La Tour*. Paris, Flammarion, 1997, p. 21.

[15] François Bergot, « Le rien de tout ». In Alain Tapié (dir.), *La Vanité dans la peinture du XVIIe siècle*. Paris, Albin Michel, 1990, p. 43–47.

élégance et sur la table, ce n'est pas la Bible que l'on peut apercevoir mais un collier de perles[16]. Cette version est davantage une allégorie de la Vanité – elle est alors plus proche du passé mondain de Madeleine – que la variante au miroir qui représente plutôt la dernière étape de « l'itinéraire spirituel » de la pénitente : la vie contemplative et la méditation religieuse[17].

Contrairement à la troisième version du motif – intitulée *La Madeleine pénitente* ou *La Madeleine à la veilleuse* que nous n'analyserons pas ici[18] –, les deux autres mettent en scène à côté du crâne un miroir, celui-ci semblant même être un attribut central de la composition. Le miroir a une fonction différente de celle du crâne, une fonction plus proprement picturale qui renvoie à la problématique de la perception artistique. Ce n'est pas un hasard si Léonard de Vinci avait conseillé au peintre de prendre le miroir pour maître : « Miroir et peinture présentent les images des choses baignées de lumière et d'ombre. L'un et l'autre semblent se prolonger considérablement hors du plan de leur surface[19]. »

Par le miroir, ainsi que par les reflets et les redoublements, les tableaux de La Tour soulèvent également la question de l'illusion artistique. En lui-même, le miroir n'est autre chose qu'un cadre vide qui attend la présence de quelque chose, un « regard aveugle » qui ne montre que ce qu'il reflète. Cependant, lorsqu'il reflète les choses, le miroir les redouble aussi en même temps : il renvoie ainsi à la question de l'illusion visuelle. Les choses qui apparaissent dans le miroir donnent l'impression que les objets réels sont obscurs et irréels, et que leur reflet – qui apparaît dans le miroir comme la flamme de la bougie – est bien réel. En ce sens, le miroir est un instrument magique : opérant la métamorphose du visible, il supprime la réalité matérielle des choses, en les transformant en spectacles et, inversement, en changeant les images reflétées en choses[20]. Il produit alors des redoublements irréels qui trompent la vue parce qu'ils engendrent des perceptions sans objet. Aussi restructure-t-il l'image : il montre le « revers » des choses, leur « autre face ». Comme « l'image dans l'image », le « miroir dans

[16] Pierre Rosenberg – Marina Mojana, *Georges de La Tour.* Catalogue complet des peintures. Paris, Bordas, 1992, p. 68.

[17] Geneviève Rodis Lewis, « Les Madeleine de Georges de La Tour ». In *Regards sur l'art.* Paris, Beauchesne, Bibliothèque des Archives de Philosophie, 1993, p. 69–84.

[18] V. *La Madeleine pénitente* ou *La Madeleine à la veilleuse* (ou *La Madeleine Terff*), Paris, Louvre, 1638–1640.

[19] Léonard de Vinci, *Carnets.* Tome II. Traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen. Paris, Gallimard Tel, 1942, p. 252.

[20] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit.* Paris, Folio Plus, 2006, p. 25.

l'image » fait partie de l'esthétique baroque, déterminée par le sentiment de la vanité. Le miroir laisse voir l'état transitoire et fragile des choses : c'est ce sentiment d'incertitude qui rayonne des *Madeleine au miroir* de La Tour.

Par la perspective qui s'ouvre au-delà du miroir, celui-ci permet au spectateur de percevoir un rapport à l'infini. L'infini peut en effet s'ouvrir à partir d'un rien, d'un motif (apparemment anodin) reflété par le miroir. Dans les deux tableaux analysés de La Tour, le reflet de l'image du crâne et de la flamme se charge d'une signification spirituelle, et c'est en ce sens que ces toiles suggèrent au spectateur le sentiment de la contemplation de l'infini.

Quant aux tableaux nocturnes de La Tour en général, l'effet du miroir y est inséparable de la technique de l'éclairage. Cette technique concerne également les « nuits » au sujet laïc, comme *La Femme à la puce*, qui met en scène un épisode entièrement profane de la vie quotidienne : une femme qui s'épuce avant de se coucher [V. Illustration n° 3]. Les profils de la femme à la puce et de la Madeleine au miroir de La Tour montrent une étrange ressemblance. La femme robuste, qui tient entre ses doigts crispés la puce attrapée, serait-elle la profanation, le « revers » grotesque des Madeleine spirituelles ? Il s'agit là probablement plutôt du fait que lors de la peinture des sujets religieux et profanes, La Tour recourait au même profil-type et aussi qu'il était préoccupé par la même question technique : le problème de l'éclairage nocturne. C'est grâce à cet éclairage que la scène profane se métamorphose, se voit doté d'un sens universel (celui de la vanité) et rejoint le thème des Madeleine. Comme celles-ci, la femme à la puce s'absorbe dans l'action qu'elle exécute. Bien qu'elle baisse la tête plus bas que la Madeleine au miroir, leurs profils se ressemblent et, à la place des ongles qui écrasent la puce, on pourrait facilement imaginer une main reposant sur un crâne. Il nous semble alors que c'est la « manière nocturne » qui rapproche les « nuits » au sujet laïc de La Tour de ses tableaux religieux.

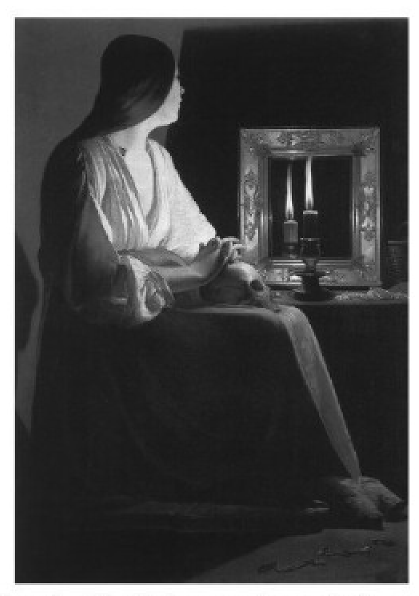
La fascination qu'exercent les toiles nocturnes de La Tour provient, en plus de l'effet de l'éclairage, de l'intense concentration de figures aux mouvements atemporels, qui paraissent oublier le reste du monde. Cependant, alors que les yeux de la femme à la puce se fixent sur quelque chose (sur la puce, bien visible, qu'elle vient d'écraser), ses Madeleine ne regardent apparemment rien de concret. En dépit de leur regard absorbé, elles ne contemplent pas le néant mais regardent *ailleurs*, au-delà du miroir et du monde d'ici-bas. Leur regard exprime une sorte d'introspection : il se dirige vers ce qui est invisible, vers ce qui est le plus profondément humain. Il est significatif à ce propos que dans la *Madeleine à la veilleuse*, la médiation du miroir disparaît désormais au profit de l'œil qui fait miroir et révèle la transcendance.

La Tour parvient à créer dans ses « nuits » un univers étrangement clos, où le temps et le mouvement sont suspendus. Dans ce contexte-là, la contemplation peut être conçue, en quelque sorte, comme l'acte de la prise en compte du sentiment de l'infini qui se cache au-delà du crâne ou encore de son reflet dans le miroir. Dépouillées de tous les accessoires superflus, les « nuits » de La Tour se limitent à l'essentiel. Elles représentent un monde où la parole n'a pas d'importance, et où le silence et la contemplation remplacent le discours.

Voir ce qui est au-delà du miroir et de la tromperie des yeux, rendre visible ce qui est autrement invisible : le pouvoir des tableaux de La Tour réside dans ce qu'ils ne disent pas explicitement mais laissent suggérer. C'est là que l'on peut saisir la magie de l'art de La Tour et de tous les grands artistes en général. Ils possèdent notamment le pouvoir de transposer le spectateur dans la dimension de la transcendance (soit-elle religieuse, mystique ou laïque), dans l'univers spirituel des entités ineffables et indicibles où finit le monde des choses physiques et où s'ouvre l'univers métaphysique. C'est également là que s'efface définitivement la puissance des mots du langage humain et s'ouvre l'univers du discours imagé, l'univers des images et aussi celui de l'imagination.



1) Georges de La Tour, *La Madeleine au miroir* (ou *Madeleine Fabius*). Vers 1640, Washington, National Gallery.



2) Georges de La Tour, *La Madeleine aux deux miroirs ou aux deux flammes* (*La Madeleine Wrightsman*). 1625–1640, New York, Metropolitan Museum of Art.



3) Georges de La Tour, *La Femme à la puce*. Vers 1630, Nancy, Musée historique Lorrain.

Olivier Schefer

Novalis, théorie et pratique de l'infini

« J'aspire à faire de toute ma vie un roman – qui doit composer à lui seul une bibliothèque tout entière – et contenir peut-être les années d'apprentissage d'une nation. La formule *années d'apprentissage* est erronée – elle exprime une direction déterminée. Chez moi, elle ne doit signifier rien d'autre que des *années de passage* de l'infini au fini. J'espère par la même occasion satisfaire mon aspiration historique et philosophique. » (Novalis, lettre à Caroline Schlegel du 27 février 1799.)

L'infini comme utopie poétique

Plus qu'un concept abstrait ou qu'un état d'âme un peu vague, l'infini romantique renvoie avant tout au *programme théorique* et *artistique* de transformation du monde, soit à l'ambition profondément utopique de cette période. Ainsi, lorsque Novalis écrit dans un fragment célèbre que le « monde doit être romantisé », formule emblématique de ce premier romantisme allemand en quête d'une vérité profonde, voire ancestrale, il ajoute : « Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise[1]. » Et sans doute chacun de ces termes (élevé, mystérieux, inconnu) a-t-il quelque chose à voir avec l'idée romantique d'infini. Ce concept est mouvant et particulièrement polymorphe et polysémique chez Novalis, mais aussi en cette période : il peut désigner tour à tour, la nature, l'âme, Dieu, la nuit, la poésie et l'imagination. Aussi je ne tenterai pas dans les pages qui suivent de proposer une ou des définitions de l'infini chez Novalis, car à vrai dire toute les réalités essentielles sont qualifiées par lui, et par ses comparses romantiques, d'infini, pour autant qu'elles sont profondes, abyssales

[1] Novalis, fragment n° 105 des *Poéticismes*, in Novalis, *Semences*. Trad. Olivier Schefer, Paris, Allia, 2004, p. 142.

et illimitées. La surabondance de ce terme en rendrait la signification douteuse et peu rigoureuse. Mais il faut rappeler que si le premier romantisme allemand, dont Novalis est un des plus emblématiques et des plus singuliers représentants, pense ce qui échappe à l'emprise de la rationalité, ce n'est pas en refusant celle-ci, comme on l'a trop souvent dit. Il y a bien une rationalité romantique, parfois même un hyper-rationalisme présent à chaque page des textes théoriques parus sous forme de fragments dans la revue des frères Schlegel, *L'Athenaeum* (1798–1800). Loin donc d'être une sorte d'anti-*Aufklärung*, le premier romantisme aura approfondi la rationalité, en questionnant ses fondements profonds voire obscurs et ce afin d'inclure dialectiquement dans la raison ce qui n'est pas elle, d'en élargir le sens en somme[2]. Le rôle considérable dévolu à l'imagination humaine, par cette génération, est à cet égard emblématique de cette entreprise romantique de redéfinition de la raison : une raison non géométrique et sèche, mais vivante, proche de la nature et mystérieuse à elle-même. Comme le Kant de la *Critique de la raison pure*, les romantiques d'Iéna estiment, en radicalisant cette proposition en un authentique *art*, que le « schématisme de l'entendement pur, en vue des phénomènes et de leur simple forme, est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine, et dont nous aurons de la peine à arracher à la nature les secrets du fonctionnement pour les mettre à découvert sous les yeux[3]. »

Ainsi la rationalité romantique présidant à l'élaboration d'un concept tel que celui d'infini réside avant tout dans son art poétique et dans sa pratique, son faire (*poïen*). On pourrait ainsi dire, en première analyse, que l'infini novalissien désigne la tendance au dépassement du fini, à la transgression du monde et de la réalité historique. Le romantisme allemand, mais aussi anglais et français a constamment repoussé la ligne d'horizon : que ce soit dans la géographie (en rêvant à l'Orient par-delà l'Europe), ou de manière temporelle, en adoptant ou en imaginant une perspective eschatologique souvent fictive et mythique. Novalis annonce ainsi dans son essai *Chrétienté et Europe* la venue d'un Nouveau Messie aux mille membres, un Âge d'or aux « yeux sombres et infinis », ajoute-t-il comme pour mieux souligner la qualité mystique de cet âge futur.

Le romantisme, celui de Novalis en particulier, s'est efforcé de traduire ou d'exprimer cet infini par le biais de l'art puisque l'œuvre offre une matière sensible à l'idéal. Schelling dira que la beauté est la présentation finie de l'infini. Ainsi en

[2] Sur cette question de la rationalité romantique, v. le premier chapitre de l'anthologie critique du romantisme allemand, *La Forme poétique du monde*. E.d.s., Charles Le Blanc, Laurent Margantin et Olivier Schefer, Paris, José Corti, 2003, « De la raison critique à la raison absolue », p. 99–221.

[3] Kant, *Critique de la raison pure*. Trad. Delamarre et Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p. 887.

va-t-il de la peinture de paysage de Caspar David Friedrich, qui élargit les limites de la perspective centrée, en dilatant parfois l'image sur le modèle du panorama ou encore de la musique symphonique et orchestrale qui ignore les limites imposées par la matière tridimensionnelle mais aussi par une histoire à illustrer musicalement. E. T. A. Hoffmann note dans ses *Kreisleriana* au sujet de l'œuvre de Beethoven :

> « C'est le plus romantique de tous les arts, on pourrait presque dire le seul art véritablement romantique ; car l'infini seul est son objet. La lyre d'Orphée a ouvert les portes de l'Orcus. La musique ouvre à l'homme un royaume inconnu, tout à fait différent du monde sensible qui l'entoure ; en quittant celui-ci, il se défait de tout sentiment *défini*, pour s'abandonner à une aspiration ineffable[4]. »

Poésie de l'infini

Ainsi, selon Novalis, le fini – le monde réel – est avant tout une contrainte, une limite à dépasser. Et la question de l'infini s'éclaire par contraste avec ce déni de réalité. L'insatisfaction du romantisme devant le monde est un motif bien connu de cette période : les réponses apportées à cette impatience ressentie face au principe de réalité diffèrent selon les auteurs. « Nous cherchons partout l'inconditionné et nous ne trouvons jamais que des choses [*Dinge*] », dit le premier fragment du recueil *Pollen* de Novalis[5]. L'inconditionné, terme repris à Kant, désignant ce qui se tient au-delà de toute condition et détermination réelle, est donc une modalité majeure de l'infini romantique qui, pour le coup, excède le stade du sentiment de frustration ou de manque. L'importance considérable accordée à l'art et à la poésie s'éclaire donc à la lumière de cette quête romantique d'absolu que le réel donné ne suffit pas à circonscrire ni à contenir, comme un trop plein débordant de toute part. C'est pourquoi, s'inspirant en partie de la thèse kantienne de la *Critique de la faculté de juger* sur la libre génialité de l'artiste, le romantisme rejette le concept d'imitation de la nature. L'imitation, par définition, présuppose une *dépendance*, un assujettissement à l'égard du monde et du modèle. Elle est donc doublement contraire à la force libératrice et transgressive de l'infini qui puise dans les tréfonds de la psyché humaine (le *Tiefsinn*) et non dans des formes externes.

[4] Cité dans *La Forme poétique du monde. Op. cit.*, p. 569-570.
[5] Novalis, *Pollen*, in *Semences, op. cit.*, p. 70.

Les arts libres et non imitatifs du romantisme, reconnaît Novalis, sont par excellence la poésie et la musique. Le « musicien, note Novalis, tire entièrement de lui-même l'essence de son art – Il ne peut être le moins du monde suspecté d'imitation[6]. » Pour Novalis, la création est un acte d'imagination poétique intégrale, qu'il qualifie parfois d'idéalisme magique mais aussi de poésie de l'infini (la poésie renvoyant toujours à la force créatrice et imaginative du *poïen*)[7]. Sans doute, cette poétique de l'infini rejoint aussi chez lui la question mystique, dont elle se nourrit. Novalis développe (Hegel lui en a fait le reproche dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*) une religion du cœur absolu, qu'il qualifie d'« organe religieux », un organe, un médium qui reçoit et engendre le divin. À la faveur d'un curieux mélange de christianisme, de piétisme surtout, et de paganisme, Novalis imagine une religion subjective se caractérisant par une opération de consubstantiation intérieure, si l'on peut dire. Le Dieu révélé est engendré par le « cœur productif », comme il l'écrit. Il devient la « matière infinie de notre activité et de notre souffrance[8]. » Par ailleurs, mais tous les fils se croisent chez lui, la religion intérieure rejoint l'espace interne et illimité du rêve. Novalis recherche souvent dans les formes du rêve, comme d'autres romantiques l'ont fait (Schubert par exemple dans sa *Symbolique du rêve* en 1804), le langage le plus adéquat aux vérités obscures et profondes. Comme si, en rêvant, l'homme accédait à l'essence du moi et de la Nature. Ainsi, dans ses *Hymnes à la Nuit*, poème du deuil et de sa transfiguration poétique et religieuse, Novalis évoque significativement dans l'hymne premier, « les yeux infinis que la Nuit a ouverts en nous ».

Mais si l'utopie du romantiser novalissienne implique le dépassement des cadres et des frontières finies, elle n'est pas concevable sans un mouvement inverse d'inscription de l'infini dans le monde fini, sans un effort d'incarnation de l'infini dans la nature et comme force naturelle. C'est pourquoi l'infini seul reste un mot vide, aussi splendides en soient la lueur et l'éclat.

L'infini et l'informe

L'infini tel que Novalis paraît l'avoir exalté est donc en même temps l'expression d'une vive *inquiétude*, voire d'une angoisse, aussi bien existentielle que théorique,

[6] *Ibidem*, p. 172.

[7] Sur ces deux notions, v. mes ouvrages, *Poésie de l'infini. Novalis et la question esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, et *Novalis*, Paris, Le Félin, coll. « Les marches du temps », 2011.

[8] Novalis, *Art et Utopie. 1798-1800*, édition établie par Olivier Schefer, Paris, Ecole Normale Supérieure, coll. « Aesthetica », 2005, p. 56.

car en bousculant les limites sensibles et les frontières de genres et de formes, cet infini est toujours menacé de disparition. L'infini conduit à *l'informe*, à *l'amorphos*, tel le sublime chez Kant ou la mer sans fond décrite par Victor Hugo dans son poème, « Oceano Nox » (*Les rayons et les ombres*, 1836). Le philosophe Schelling, qui fut proche un temps du premier romantisme, condamne dans ses *Lettres philosophiques sur le criticisme et le dogmatisme* de 1795-96 les deux tendances opposées de la philosophie du moi de Fichte et de la philosophie de la nature de Spinoza. Fichte, en accordant tout crédit à la réflexion subjective, Spinoza, toute priorité à la substance infinie naturelle, sont également incapables de penser le *passage* de l'infini au fini. Or ce passage, cette articulation, constitue, selon lui, la tache de toute philosophie : à savoir rendre compte du *lien* entre les idées et la nature. Schelling estime ainsi que la postulation de l'objet infini chez Spinoza (la nature en substance divine, *Deus sive Natura*) requiert la dissolution du moi fini dans cet infini, faute de quoi la nature n'est pas le tout, elle reste un simple objet fini face au moi. Mais cette attitude s'avère contradictoire car pour rejoindre cet infini naturel, le sujet doit s'effacer comme tel. Or s'il disparaît, il n'y a plus de philosophie possible. Sans objet réel face à un sujet, il n'est pas de réflexion envisageable. « Nous nous réveillons de l'intuition intellectuelle, note Schelling, comme d'un état de mort. Nous nous réveillons par *réflexion*, c'est-à-dire sous la contrainte d'un retour à nous-mêmes. Mais sans résistance, nul retour, sans *objet*, nulle réflexion ne sont pensables. On appelle vivante une activité qui s'oriente *uniquement* sur des objets, et morte celle qui se perd en soi-même[9]. »

Novalis connaissait bien ce texte de Schelling, qu'il lit en plein travail du deuil, après la mort de sa jeune fiancée, Sophie von Kühn. Or, chez Novalis, marqué par les sciences naturelles de Goethe et par sa propre formation d'ingénieur et de géologue, ce rapport au réel est également décisif, y compris philosophiquement. Loin de l'imagerie consacrée par une certaine tradition d'un poète éthéré, perdu dans la rêverie et ses états d'âme (mythe entretenu par le romantisme lui-même), Novalis recherche des objets solides et résistants, et pas seulement fluctuants et mobiles ; des objets sur lesquels éprouver l'infini de la pensée et de l'imagination. Assurément, Novalis exalte la puissance de la vie intérieure donnant accès à des vérités ultimes, à l'intuition de l'espace et du temps infini. « Le chemin secret, écrit-il en ce sens, va vers l'intérieur, c'est en nous ou nulle part que se trouve l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir[10]. » Mais l'importance accordée

[9] Schelling, *Lettres philosophiques sur le dogmatisme et le criticisme* (huitième lettre), trad. Jean-François Courtine, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1987, p. 197.
[10] Novalis, *Pollen*, in *Semences*, *op. cit.*, p. 72.

par Novalis à l'espace intérieur, infini et sans bornes, est toujours contrebalancée chez lui, comme c'est le cas pour Schelling, par l'affirmation contraire qui souligne la fragilité de cet espace sans objet réel, menaçant de se perdre dans l'informe et l'indéfini : « l'intérieur est sombre, solitaire et informe », note ici encore Novalis qui écrit dans un autre manuscrit que si le monde intérieur m'est plus proche que le monde extérieur, et s'il nous est plus familier, il est regrettable qu'il soit « si onirique et si incertain[11]. » Et du reste le mouvement d'introspection s'accompagne toujours chez lui d'un pas au dehors, d'une mise à l'épreuve de l'esprit dans le monde, comme il l'écrit ici :

> « Le fait de se déprendre de soi-même est la source de tout abaissement, comme à l'inverse le fondement de toute élévation authentique. Le premier pas est un regard jeté dans l'intérieur, une contemplation isolant notre Soi. Celui qui en reste là ne parvient qu'à mi-chemin. Le deuxième pas doit être un regard efficace vers l'extérieur, une observation par elle-même active et soutenue du monde extérieur[12]. »

En somme, comme l'indique aussi cette brève comparaison entre Schelling et Novalis, pour comprendre l'ambition philosophique et poétique du premier romantisme allemand, celle en particulier de Novalis, il est indispensable de mettre au cœur cette dialectique entre l'infini et le fini, faute de quoi l'on disjoint les fils de sa pensée et de son art. En vérité tout se passe et se pense chez lui dans le passage *réversible* de l'infini au fini, de l'imagination au monde réel.

L'infini dans le fini ou le fini infini : symbole et inachèvement

Novalis ne cesse de mettre le monde intérieur (la religion du cœur, le rêve, le moi) à l'épreuve du monde extérieur. Il n'y a pas de repli chez lui sur la « belle âme », niant l'effectivité, comme le voulait Hegel. Toute la question à laquelle Novalis s'efforce de donner une ou plutôt des réponses est de savoir comment représenter et manifester ce passage, cette dialectique qui engage la liberté et la nature, le moi et le monde. On pourrait retenir ici deux acceptions majeures de cette dialectique novalissienne, le symbole et l'inachèvement.

Malgré une certaine parenté avec la conception schellingienne et hégélienne de l'œuvre prise pour l'union du contenu spirituel intérieur et de la forme extérieure, la conception romantique du *symbole* diffère de l'acception hégélienne

[11] Novalis, *Le Brouillon général*, trad. Olivier Schefer, Paris, Allia, 2000, fragment 617, p. 160.

[12] Novalis, *Pollen*. In *Semences*, *op. cit.*, p. 74.

du terme. Pour Hegel, on s'en souviendra, le symbole désigne le moment oriental de l'art et de la religion, lorsque le contenu recherche une forme extérieure dans la nature, sans avoir encore produit sa propre réalité (l'effectivité). Aussi le symbole est-il toujours affecté chez Hegel d'un coefficient négatif, il demeure incertain et flottant, car trop ouvert et polymorphe. L'unité du spirituel et du sensible n'est pas accomplie sous la forme symbolique de l'art, contrairement à la figure anthropomorphe de la statuaire grecque classique qui présente de manière adéquate le dieu sous forme humaine, soit l'esprit dans sa propre réalité sensible, celle de son corps. Le lion, estime en revanche Hegel, peut-être le symbole de la force, mais aussi du courage, de l'orgueil etc. Cette indécision, ce flottement de sens sont en revanche essentiels au romantisme qui recherche plus la polysémie que l'univocité synthétique. Novalis, s'inspirant des termes allemands, note que le symbole (*das Sinn-Bild*) est une image du sens, une image par conséquent offerte à l'interprétation : or si le contenu se connaît, le sens lui s'interprète infiniment. Novalis parle ailleurs d'une symbolistique comme d'un mouvement de représentation infinie. « Tout peut être symbole d'autre chose, note-t-il dans son *Brouillon général*[13]. » Cette illimitation trouve chez lui à se déposer dans des objets mobiles et dans des formes ouvertes, travaillées par le devenir, la mutation et la métamorphose permanente des figures. Si le conte magique est la forme suprême et peut-être ultime de ce qu'il appelle « poésie de l'infini », c'est très certainement en raison de sa propension au mélange incessant des éléments. « Dans un conte authentique, note Novalis, tout doit être merveilleux, mystérieux et sans connexion – tout s'anime. Chaque chose s'anime d'une manière différente. La nature entière doit être merveilleusement mêlée au monde entier des esprits[14]. » Or ce mélange infini n'est pas une identité parfaite : il évoque une forme en devenir. Et c'est le deuxième aspect de la poétique de l'infini de Novalis que je voudrais évoquer pour finir ce parcours dans l'infini-fini.

J'ai rappelé en débutant la critique romantique du concept d'imitation de la nature, la *mimesis*. En vérité, le premier romantisme – et Novalis en est sans doute le plus éminent représentant à cet égard – ne renonce pas à la *mimesis*. Il la repense radicalement et la transforme : la grande question de l'art étant dès lors non pas d'imiter les apparences (la nature naturée) mais le procès de la vie, le devenir même (la nature naturante). Or ce projet, inspiré de Spinoza dans son *Éthique*, suppose une sorte de décloisonnement de la forme qui n'est plus un tout parfait et délimité pour le romantisme, mais une réalité en devenir, positivement

[13] J'ai commenté ce passage dans mon ouvrage, *Mélanges romantiques. Hérésies, rêves et fragments*. Paris, Le Félin, coll. « Les marches du temps », 2013, p. 98-104.
[14] Novalis, *Le Brouillon général*. *Op. cit.*, fragment 234, p. 62.

inachevée. Si Novalis, avec d'autres auteurs, a laissé après sa mort nombre de textes inachevés et s'il a bien écrit des fragments, qu'il compare à des grains de pollens, soit à des formes en devenir, ce n'est pas par incapacité maladive à mettre un terme à ce qu'il entreprend : l'inachèvement est une manière de dire cette progressivité infinie qu'a exaltée le romantisme et ce contre le sens du fini et de la perfection classique et néo-classique.

Comme l'écrit Friedrich Schlegel dans le fragment 116 de la revue de *l'Athenaeum*, la poésie romantique a une vocation unitaire et synthétique, et par ce terme de « poésie », on l'a rappelé, il convient d'entendre plus largement l'acte créateur lui-même. Cette poésie synthétique devrait réunir tous les genres et toutes les formes – prose et poésie, art et critique, mais aussi rendre la poésie vivante et la société poétique. Toutefois, dit la fin de ce texte : « La poésie romantique est toujours en devenir ; bien plus, c'est son essence même que de rester éternellement en devenir, de ne pouvoir jamais être achevée. [...] Elle [la poésie] seule est infinie, comme elle seule est libre [...][15]. »

[15] Traduit dans *La Forme poétique du monde. Op. cit.*, p. 526.

Anikó Ádám

Éternité et infini – la contemplation chez Chateaubriand

Le grand piège de la philosophie romantique c'est qu'il conçoit l'univers physique et métaphysique comme une sphère esthétiquement harmonieuse où tout est en relation organique avec tout. Mais la sphère se referme sur l'individu qui y flâne, alors il n'a plus d'issues. De l'extérieur, l'image est passionnante, mais à l'intérieur ces analogies sont angoissantes et déstabilisantes. L'homme y devient *rien,* la nature devient *tout.* Nos réflexions s'efforceront de mettre en lumière cette caractéristique de la vision spatiale du romantisme (en l'occurrence français) tout en nous référant aux écrits de Chateaubriand, en premier lieu au *Génie du christianisme.*

Disciple des Lumières, notre poète reçoit un enseignement en philosophie de la nature sur l'échelle des êtres, sur les mouvements de l'univers, qui déterminera sa vision spatiale. Sa vision mécanique de l'espace, héritée de ses « contemporains » du 18e siècle fonde sa poétique, « la poétique de l'espace » élaborée dans ses textes. Cette poétique est caractérisée par la contemplation d'une immensité métaphysique et d'une immensité intime à la fois. Cette poétique déclenche aussi l'apparition des figures spatiales dans ses textes ; celles de l'eau (du dehors), celles de la pierre (du dedans), celles de l'arbre et de la forêt (à la fois le dehors et le dedans).

Ces figures s'interpénètrent dans la poétique de notre auteur et à travers le double jeu du naturel et de l'artificiel, les images de la nature s'élaborent autour de l'architecture divine et humaine. Ainsi se forme une poétique de la spatialisation du temps que nous retrouvons à différents niveaux de la structure des écrits de l'écrivain : au niveau de la thématique, de la philosophie, de l'esthétique, des genres cultivés, du style, de la syntaxe, des images, etc.

Nous visons donc à dévoiler la logique des écarts et de la transformation des éléments de base à l'œuvre dans l'esthétique de l'auteur, par rapport au système de pensée des Lumières.

Les éléments essentiels de la pensée de Rousseau (la nature, la solitude) prennent un nouvel élan dans les réflexions de Chateaubriand et s'orientent quasiment dans la direction opposée. L'attitude de l'isolement se transforme en

contemplation de la nature, qui amène le poète à entrer en harmonie non pas seulement avec l'univers naturel, comme chez Rousseau, mais également avec le monde humain.

Selon cette conception, l'Histoire n'évolue plus de façon linéaire, semblable au fleuve élancé dans une direction déterminée, mais au contraire se ramifie comme la vie se déployant continûment en mouvements et variations incessantes, ainsi que l'univers et l'évolution des étoiles. C'est une image organique, déployée dans le *Génie du christianisme*, où tout se développe autour d'un centre :

> « [...] les décorations du monde, ne sont pourtant successives qu'en apparence, et sont permanentes en réalité. La scène qui s'efface pour nous, se colore pour un autre peuple ; ce n'est pas le spectacle, c'est le spectateur qui change. Ainsi Dieu a su réunir dans son ouvrage la durée *absolue* et la durée *progressive* : la première est placée dans le temps, la seconde dans l'étendue [...][1]. »

Ici le temps se montre à nous sous un rapport nouveau ; la moindre de ses fractions devient un tout complet, qui comprend tout, et dans lequel toute chose se modifie, depuis la mort d'un insecte jusqu'à la naissance d'un monde : chaque minute en soi est une petite éternité.

Cette conception déterminera la technique descriptive de Chateaubriand dans ses textes, en particulier dans ses romans. L'écrivain jette son regard du haut d'une insondable cime et contemple la nature d'une manière concentrique, horizontale et verticale à la fois. Trouver un sens dans la nature signifie pour lui la concevoir comme un ensemble de systèmes. D'après lui, c'est cette contemplation systématique de la nature qui offre à l'homme le sentiment de la présence divine.

> « Nourris par la religion, entre la terre et le firmament, sur ces roches escarpées, c'est là que de pieux Solitaires prennent leur vol vers le ciel comme des aigles de la montagne[2]. »
> « Mais cette manière d'argumenter, bonne au dix-septième siècle, lorsque le fond n'était point contesté, ne valait plus rien de nos jours. Il fallait prendre la route contraire : passer de l'effet à la cause, ne pas prouver que le christianisme est excellent parce qu'il vient de Dieu, mais qu'il vient de Dieu parce qu'il est excellent[3]. »

[1] Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions*, (*Essai*), *Génie du christianisme*, (*Génie*). Gallimard, Pléiade, Paris, 1978, I, V, II, p. 559. (Toutes les citations de la présente étude sont tirées de cette même édition.)

[2] *Ibidem*, p. 875.

[3] *Génie*, I, I, I, p. 469.

Dans son argumentation, l'auteur renonce à une dialectique descendante qui ne prouve rien, puisqu'elle présuppose ce qui est en question. Il progresse au contraire au sein d'une dialectique ascendante puisqu'elle part de ce qui tombe d'une manière évidente sous le sens. Sa réflexion n'approche point de Dieu par les voies de la raison pure ni par l'effet d'une lumière surnaturelle, mais elle suit les voies de l'expérience. C'est une sorte de théologie empirique héritée de Bernard Nieuwentyt (1654–1718), mathématicien et médecin hollandais qui influença profondément la philosophie de la nature de Chateaubriand, ce dernier se référant à lui explicitement dans le *Génie*.

> « Le docteur Nieuwentyt, dans son *Traité de l'existence de Dieu**, s'est attaché à démontrer la réalité des causes finales. Sans le suivre dans toutes ses observations, nous nous contenterons d'en rapporter quelques-unes.
> *Dans tout ce que nous citons ici du *Traité* de Nieuwentyt, nous avons pris la liberté de refondre et d'animer un peu son sujet. Le docteur est savant, sage, judicieux, mais sec. Nous avons aussi mêlé quelques observations aux siennes. (Note de Chateaubriand[4].) »

Ce passage prouve comment le traité classique, scientifique et « sec » du savant hollandais se transforme en traité poétique sous la plume de Chateaubriand qui ne part pas de Dieu, et ne prétend pas l'atteindre non plus mais montre plutôt en quoi il est souhaitable et présent en creux dans l'expérience de chacun. Il ne veut pas convaincre mais séduire son lecteur, lui faire découvrir Dieu dans chacun de ses sentiments, dans chacun de ses rapports avec les autres et avec le monde.

Sa méthode phénoménologique est proche de celle de Descartes mais se développe dans une direction opposée ; Chateaubriand aussi part du *rien* mais son lecteur, même s'il n'est pas chrétien, dans son for intérieur, au-delà de sa conscience claire, voudrait bien l'être.

> « Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité [...] hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas [...]. Une langueur secrète s'insinue au fond de mon cœur, je le sens vide et gonflé [...]. Ne trouvant donc rien ici-bas qui lui suffise, mon âme avide cherche ailleurs de quoi la remplir ; en s'élevant à la source des sentiments et de l'Être, elle y perd sa sécheresse et sa langueur : elle y renaît, elle s'y ranime, elle y trouve un nouveau ressort, elle y puise une nouvelle vie[5]. »

[4] *Ibidem*, I, V, III, pp. 560–561.

[5] Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, VI[e] partie, lettre VIII. Chateaubriand la cite dans le *Génie* (*op. cit.*) dans la II[e] partie, livre III, chapitre IV, p. 695.

Chateaubriand illustre avec cet extrait le nouveau langage inconnu du polythéisme. L'amour-passion et la religion y sont heureusement mêlés et ces sentiments n'ont point de modèle dans l'antiquité. L'auteur reprend l'initiative cartésienne de démontrer l'existence de Dieu, mais non plus selon le mode de l'introspection méthodique : il essaie plutôt de dévoiler Dieu dans le vide que son absence instaure et accroît.

Il fait la même transposition concernant l'héritage pascalien. Déjà dans son intention il suit l'auteur des *Pensées*. Ce n'est pas que Chateaubriand emprunte aux *Pensées* le texte relatif aux deux infinis. Il en reprend l'essentiel sur le plan des intentions morales :

> « L'homme est suspendu dans le présent, entre le passé et l'avenir, comme sur un rocher entre deux gouffres ; derrière lui, devant lui tout est ténèbres ; à peine aperçoit-il quelques fantômes qui, remontant du fond des deux abîmes, surnagent un instant à leur surface, et s'y replongent[6]. »

Le présent et le passé sont les deux dimensions temporelles représentées ici dans l'espace où l'on constate un mouvement vertical et horizontal simultané, à travers l'usage de cette métaphore liquide, si chère à Chateaubriand. Cette sorte de fleuve, auparavant symbole du temps historique, signifie maintenant l'écoulement du temps qui est accordé à l'homme mortel.

Le voyageur de l'Amérique et l'émigré de l'Angleterre tournent leur regard effaré vers l'avenir et vers le passé et tous les deux éprouvent le même vertige devant le temps qui se transforme en éternité.

> « Et certes, on ne peut nier que c'est assez mal établir la durée du monde, que d'en prendre la base dans la vie humaine. Quoi ! c'est par la succession rapide d'ombres d'un moment, que l'on prétend nous démontrer la permanence et la réalité des choses[7] ! »

C'est la critique de la méthode scientifique des Lumières, basée sur les connaissances positives acquises par les expériences. La science ne peut pas être chrétienne puisqu'elle ne peut pas prouver la vérité de la foi.

Sur les traces effacées de Rousseau, Chateaubriand affirme :

> « Lorsqu'on a été témoin des jours de notre Révolution ; lorsqu'on songe que c'est à la vanité du savoir que nous devons presque tous nos malheurs, n'est-on pas tenté de croire que l'homme a été sur le point de périr de nouveau pour avoir porté une seconde fois la main sur le fruit de science ? Et que ceci nous

[6] *Génie*, I, IV, III, p. 546.
[7] *Ibidem*, I, IV, III, p. 547.

soit matière de réflexion sur la faute originelle : les siècles savants ont toujours touché aux siècles de destruction[8]. »

Chateaubriand distingue clairement la vérité scientifique et absolue du géomètre (pascalien) et la vérité relative des choses humaines de la morale. Évidemment il opte pour la morale :

> « Il est vrai que les esprits géométriques sont souvent faux dans le train ordinaire de la vie, mais cela vient même de leur extrême justesse. Ils veulent trouver partout des vérités absolues, tandis qu'en morale et en politique les vérités sont relatives. Il est rigoureusement vrai que deux et deux font quatre, mais il n'est pas de la même évidence qu'une bonne loi à Athènes soit une bonne loi à Paris. Il est de fait que la liberté est une chose excellente : d'après cela faut-il verser des torrents de sang pour l'établir chez un peuple, en tel degré que ce peuple ne la comporte pas[9] ? »

Chateaubriand, tout en parlant de l'astronomie et de la géométrie, cite beaucoup de philosophes et de savants pour démontrer les lacunes et les défauts du savoir scientifique qui masque plutôt la faiblesse de l'homme face à la création divine. Mais il ne veut pas comparer la pensée chrétienne et la pensée scientifique étant donné qu'elles ne se présentent pas sur le même plan. La sagesse ne contredit pas du tout la foi chrétienne, elle signifie une deuxième innocence qui ne se fonde plus sur l'instinct mais sur la raison. Les vérités abstraites sont dangereuses quand on confond le relatif avec l'absolu.

L'auteur, entre le temps et l'éternité, suit le développement de l'histoire avec passion, mais éprouve devant les jours qui disparaissent, un trouble angoissé et cherche l'au-delà à l'intérieur de son expérience. En ce temps où les hiérarchies sont tombées, l'auteur prend librement les choses à sa façon et fonde sa propagande sur une analyse presque phénoménologique du comportement spirituel, intellectuel et sentimental de l'homme.

Au cœur des réflexions de Chateaubriand, dans le *Génie du christianisme*, se trouve la notion de la nature, idée privilégiée du 18e siècle dont il est l'héritier fidèle et rebelle à la fois. C'est la présence de l'homme et le regard humain qui, dans ses écrits, procurent une moralité au paysage naturel. La nature est mystérieuse parce qu'on ne connaît pas son origine, celle-ci étant la création de Dieu.

[8] *Ibidem*, p. 550.
[9] *Ibidem*, III, II, I, p. 808.

La contemplation de la nature est la seule chance de l'homme de pouvoir saisir l'infini, c'est-à-dire de s'approcher de Dieu, créateur de la nature et de l'homme.

> « La nature est si loin de lui [de l'homme], qu'il ne l'ait pu contempler, ou la croit-il le simple résultat du hasard ? Mais quel hasard a pu contraindre une matière désordonnée et rebelle à s'arranger dans un ordre si parfait[10] ?»

C'est une vision de l'univers qui se complète par l'aspect humain et introduit dans les merveilleuses descriptions de la nature le temps personnel et individuel de l'homme. La nature deviendra elle-même humaine et par ses secrets se révélant indirectement à l'homme, lui transmettra une poésie pleine de symboles.

> « Il n'est rien de beau, de doux, de grand dans la vie, que les choses mystérieuses. Les sentiments les plus merveilleux sont ceux qui nous agitent un peu confusément [...]. S'il en est ainsi des vertus : les plus angéliques sont celles qui découlent immédiatement de Dieu [...]. En passant aux rapports de l'esprit, nous trouvons que les plaisirs de la pensée sont aussi des secrets. [...]. Tout est caché, tout est inconnu dans l'univers. L'homme lui-même n'est-il pas un étrange mystère ? D'où part l'éclair que nous appelons existence, et dans quelle nuit va-t-il s'éteindre[11] ? »

Tandis que le changement de vision sur le temps historique de Chateaubriand représente un changement de paradigme entre l'époque des Lumières et le romantisme, sa vision de la nature prolonge indubitablement celle des penseurs du 17e et du 18e siècle (et surtout celle de Nieuwentyt et de Newton) mais sans manquer de joindre à celle-ci un christianisme anthropocentrique, ainsi qu'une vision spatiale et organique. Comme si l'homme reprenait la position centrale qu'il a perdue après les découvertes de Kepler et de Galilée.

D'après notre hypothèse, la poétique de l'espace, dans laquelle Chateaubriand exprime l'écoulement du temps en termes spatiaux, se base sur les conceptions des histoires naturelles des siècles précédant son époque. C'est à ce stade que le tournant entre deux époques, exprimé par une esthétique du vague, devient sensible.

Pour saisir l'essentiel de cette poétique, nous nous proposons, sans entrer dans les détails, d'examiner l'idée de la nature « à l'aube des Lumières[12] » qu'on peut reconnaître dans les descriptions et analyses de Chateaubriand et qui englobe

[10] *Ibidem*, I, V, II. p. 558.
[11] *Ibidem*, I, I, II. p. 473.
[12] C'était le livre de Jean Ehrard (*L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*. Flammarion, Paris 1970.) qui a inspiré notre hypothèse. Nous allons suivre ses réflexions.

tout l'univers, toute la terre, les plantes ainsi que les animaux, et surtout l'homme : « On pourrait dire que l'homme est la pensée manifestée de Dieu, et que l'Univers est son imagination rendue sensible[13]. »

Le 18e siècle n'a pas inventé la nature ; il l'a retrouvée, avec la philosophie de la Renaissance et celle de l'Antiquité gréco-latine à laquelle s'ajoute une tradition chrétienne.

En 1687, Isaac Newton, dans son ouvrage intitulé *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, élabore la loi de la gravitation universelle selon laquelle dans l'univers tous les corps s'attirent mutuellement. C'est cette force qui est la cause de ce que les objets tombent au sol. Newton démontre également que la gravitation force la lune à tourner sur un trajet elliptique autour de la terre comme les autres planètes tournent autour du soleil.

Newton reconnaît en outre que les étoiles s'attirent les unes les autres et que pour cette raison, elles doivent elles aussi se mouvoir. Mais pourquoi ne tombent-elles pas les unes dans les autres ? Parce qu'elles s'étalent au travers l'harmonie cosmique d'un univers infini, ainsi n'existe-il pas un centre unique d'attraction qui pourrait les aspirer et les faire s'entre-détruire.

La théorie de la gravitation n'est pas une simple découverte. Elle implique une vision de la nature et une conception scientifique contraires à l'esprit mécaniste. Dans la théorie de Newton, on voit être réconciliées la raison et la foi étant donné qu'il définit les limites de l'explication rationnelle de l'univers.

On sait que c'est grâce à la traduction de Voltaire, un demi-siècle après la première publication des *Principia*, que le public français prend connaissance de la théorie de Newton. Voltaire veut rendre populaire les pensées de Newton mais dans sa version elles sont peu séduisantes. Son *Dieu épistémologique*[14] manque de chaleur par rapport au Dieu biblique.

La pensée religieuse de Newton est l'inspiratrice de son œuvre scientifique. Le savant anglais oppose à la physique déductive de Descartes les données de l'expérience et il fonde une méthode inductive sur la métaphysique et la théologie. Dans son système, Dieu est une nécessité naturelle, rationnelle dans le langage des mathématiques mais il est aussi arbitraire et accessible à la seule expérience. C'est cette évidence de l'existence divine qui sera le point de départ dans la méthode ascendante, et donc inductive, des réflexions de Chateaubriand dans le *Génie*.

La nature, décrite dans la théorie de la gravitation, n'est plus qu'un ensemble de masses en mouvement dans le temps et dans l'espace selon des lois

[13] *Génie*. I, V, II, p. 558.
[14] Expression de Jean Ehrard, *op. cit.* p. 76.

mathématiques. D'après Newton, l'attraction s'explique soit par l'intervention de Dieu, soit par la médiation de l'éther qui est une substance spirituelle. Quand Newton pose, dans les *Principia*, ces questions : pourquoi les planètes décrivent des ellipses et non des cercles ? Pourquoi les étoiles ne tombent pas ? – il répond que c'est par la libre volonté du Créateur.

À part l'influence indirecte du savant anglais, la référence directe de Chateaubriand est le mathématicien et le médecin hollandais, Bernard Nieuwentyt, que nous avons déjà mentionné précédemment. C'est à partir de son livre, *Traité de l'existence de Dieu* que Chateaubriand se familiarise avec les idées de Newton. Son *Traité* est traduit de l'anglais en 1725, et réédité en 1760, c'est alors que ses idées parviennent jusqu'à Chateaubriand.

En 1715, Nieuwentyt veut démontrer l'existence de Dieu par l'observation attentive des merveilles de la nature. Bien que le sujet et l'intention soient très banals à l'époque, le savant hollandais dépasse le providentialisme naïf. Il traite de thèmes très actuels mis en lumière par le système de Newton. Selon lui, si les planètes se meuvent dans un même plan, si leur mouvement est circulaire et non rectiligne, ce n'est pas en vertu d'une prétendue nécessité naturelle, mais parce que Dieu l'a voulu ainsi. Il ne sert à rien alors de chercher les raisons des phénomènes qui nous sont incompréhensibles[15].

Avec l'idée de l'univers infini, Newton a réussi à introduire dans la pensée générale l'image d'un espace permanent en continuel mouvement mais qui est régi par des lois constantes[16].

Chateaubriand, pour qui Newton reste, entre autres, un point de référence représentant le savant qui croit en Dieu, adopte pleinement ces réflexions. Il a la même vision lumineuse de l'espace où l'homme s'accroît jusqu'aux dimensions cosmiques :

> « On dirait que le génie de l'homme, un flambeau à la main, vole incessamment autour de ce globe, au milieu de la nuit qui nous couvre ; il se montre aux quatre parties de la terre, comme cet astre nocturne, qui, croissant et décroissant sans cesse, diminue à chaque pas pour un peuple la clarté qu'il augmente pour un autre[17]. »

Quand le Poète du *Génie* parle de la création de la terre et de son âge « moderne » décrits par l'*Écriture*, on assiste encore à l'application de cette dialectique ascendante où le fait de la création divine de la nature et de l'homme

[15] V. le livre de Jean Ehrard, *op. cit.* p. 79.

[16] Cette image de l'univers change au 20e siècle où apparaît l'idée que les choses de l'univers s'éloignent les unes des autres et où apparaît la théorie de la relativité.

[17] *Génie*, I, III, III, p. 535.

est posé d'une manière évidente. L'éternelle sagesse de Dieu suppose sa vieillesse, ainsi que l'infinité du temps qui reçoit sa signification profonde (le passé et l'avenir mystérieux) au moment de la création de la terre. Conformément aux conceptions de Newton et ses disciples, avant la création, le temps n'existait pas et après l'apocalypse, il n'existera pas non plus :

> « Ainsi Dieu a su réunir dans son ouvrage la durée absolue et la durée progressive : la première est placée dans le temps, la seconde dans l'étendue : par celle-là, les grâces de l'univers sont une, infinies, toujours les mêmes ; par celles-ci elles sont multiples, finies et renouvelées : sans l'une, il n'y eût point eu grandeur dans la création ; sans l'autre, il y eût eu monotonie[18]. »

Dieu à visage humain crée la terre à son image, jeune et vieille à la fois. Nous pouvons constater qu'il s'agit de l'élaboration d'une approche dramatique et poétique de l'histoire naturelle.

> « Si le monde n'eût été à la fois jeune et vieux, le grand, le sérieux, le moral disparaissaient de la nature, car ces sentiments tiennent par essence aux choses antiques. Chaque site eût perdu ses merveilles. Le rocher en ruine n'eût plus pendu sur l'abîme avec ses longues graminées ; les bois, dépouillés par leur accidents n'auraient point montré ce touchant désordre d'arbres inclinés sur leurs tiges, de troncs penchés sur le cours des fleuves[19]. »

Tout en suivant l'évolution de l'idée de la nature on arrive à constater que Chateaubriand esquisse une sorte de bilan de tout ce qui a été dit à propos de la nature auparavant. Il insuffle aux propos savants le pittoresque, le poétique et le romanesque chrétiens.

[18] *Ibidem*, p. 559.
[19] *Ibidem*, I, V, I, p. 558.

Éva Martonyi

Esthétique de la contemplation du paysage et des figures de l'infini – du romantisme jusqu'à l'époque contemporaine

Le promeneur sur la mer de nuages, tableau célèbre de Caspar David Friedrich (1818), évoque parfaitement bien l'attitude du poète romantique en posture de contemplation d'un paysage. Les éléments de la nature qui y sont représentés suggèrent une notion éminemment poétique de l'infini. Le rapport à l'espace et au temps, réalisé par l'acte contemplatif, englobe l'immobilité et le mouvement, la perception du réel et sa transcription esthétique, voire littéraire – dont les variantes seront illustrées à l'aide de textes choisis à partir de la période du romantisme jusqu'à l'époque contemporaine.

En guise d'introduction et en passant par la présentation d'un choix de définitions proposées par des dictionnaires, un choix nécessairement arbitraire et incomplet, on procédera à une analyse selon trois axes. Ces axes sont suggérés aussi bien par le titre du tableau de Caspar David Friedrich que par ce qui y est représenté : une figure solitaire en contemplation de l'horizon, voire de l' infini. Les axes d'analyse seront : l'appel de l'infini – une attitude éminemment romantique par l'évocation des *Contemplations* de Victor Hugo, puis le rapport mobilité/immobilité – à partir du champ lexical du terme *promenade*, tout en passant en revue un épisode du *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier, avant d'achever notre étude sur la représentation du paysage exotique par le traitement poétique du rapport passé/présent dans *Désert* de Le Clézio.

Rappel des définitions des termes contemplation et/ou infini

D'après les dictionnaires courants et sans avoir exploré tous les usages et tous les sens attribués à ces termes, on peut se permettre de se pencher sur ceux qui conviennent le mieux à notre analyse rapide. Voici donc les éléments de définitions relevés dans trois dictionnaires.

Le Trésor de la langue française[1] donne ceci : « *contemplation*, subst. fém. Regard ou considération assidue qui met en œuvre les sens (visuel, auditif) ou l'intelligence et concerne un objet souvent digne d'admiration. (Être absorbé dans/par la contemplation d'un être, d'une chose). A. portant sur une personne ou un objet matériel, phénomène physique. B. Portant sur des sujets intellectuels ou religieux. » En ce qui concerne *l'infini*, on peut lire ceci : « *l'infini, subst.* philo : l'être *infini, Dieu.*» Les deux infinis selon Pascal – de grandeur et de petitesse et l'homme suspendu entre les deux abîmes sont également mentionnés parmi les exemples. Un peu plus loin, le dictionnaire y ajoute : « ce qui semble illimité, sans bornes, a) dans l'espace, le ciel, la mer, la ligne d'horizon, b) dans le temps – une éternité[2]. »

Le *Grand Robert*[3] propose ceci pour *contemplation* : « action de s'absorber dans l'observation attentive (de quelqu'un ou de quelque chose). La contemplation du ciel, de la mer. Rester en contemplation devant une œuvre d'art. » Le même dictionnaire propose ceci pour *l'infini*[4] : « 1. philos. L'être infini en tous ses attributs. Ce qui est infini par l'un de ses aspects (grandeur, distance). » Pascal s'y trouve également mentionné.

Le dictionnaire le *Nouveau Petit Robert*[5] donne ceci : « *contempler* – considérer attentivement, s'absorber dans l'observation de quelque chose. » Contempler un monument, un spectacle, puis, plus loin il est noté : « Regarder avec admiration. Contempler le paysage, etc. »

Pour *l'infini* : « 1. L'être infini, en tous ses attributs. 2. Ce qui est infini par l'un de ses aspects. 3. Ce qui semble infini, en raison de sa grandeur, de son intensité ou de son indétermination – immensité. L'infini des cieux, de l'océan, du temps. »

Sans avoir la prétention de passer en revue toutes les définitions proposées, nous pouvons donc résumer que l'action de contempler, plus précisément l'attitude de rester en contemplation devant *un paysage* est presque toujours avancée, en même temps que la profonde application de l'esprit à un objet intellectuel, tout en renvoyant à la connaissance d'un être suprême, en l'occurrence à celle de Dieu, connaissance acquise par la méditation.

Notons également que dans les dictionnaires consultés, les citations prises dans les textes littéraires sont très variées, allant de Rousseau et de ses *Rêveries du promeneur solitaire* jusqu'à Paul Valéry, en passant par Balzac et de nombreux

[1] *Le trésor de la langue française*. 1978, tome VI, p. 30.
[2] V. le tome X du même dictionnaire, éd. 1983.
[3] *Le Grand Robert*. 2001, p. 540.
[4] *Le grand Robert.* 2001, tome 4, p. 136-137.
[5] *Le nouveau petit Robert*. 2000, p. 510.

auteurs du 20e siècle. Bien sûr, le titre de l'œuvre monumentale de Victor Hugo, *Les Contemplations,* est également souvent mentionnée à titre d'illustration.

Contemplation et l'appel de l'infini chez Victor Hugo

L'attitude romantique de Victor Hugo par rapport à l'acte de la contemplation peut être illustrée d'une façon convaincante par le volume poétique tardif et monumental, rédigé pendant plusieurs décennies et publié enfin sous le titre *Les Contemplations*[6]. Chez le grand poète du 19e siècle, on retrouve tous les éléments des définitions mentionnées, non seulement présents en tant qu'une matière poétique extrêmement riche mais aussi en tant qu'une source philosophique faisant partie d'une philosophie personnelle, nourrie d'expériences vécues et d'une attitude visionnaire embrassant pratiquement toute la culture passée et présente de l'humanité.

Dans l'introduction des *Contemplations,* Victor Hugo écrit ceci : « Qu'est-ce que *Les Contemplations* ? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelques prétentions, *Les Mémoires d'une âme.* » En se remémorant les moments de son passé, Victor Hugo songerait-il à composer ce qui pourrait être compris comme ses Mémoires ? Cette allusion aux *Mémoires d'une âme* dans la citation précédente pourrait-elle être considérée comme l'écho lointain des *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand ? Toujours est-il que chez Hugo le temps qui passe joue un rôle important aussi bien au niveau individuel que collectif. Puis, il continue :

> « C'est l'existence humaine, sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil ; c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu au bord de l'infini. Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et *finit par un bruit de clairon de l'abîme*[7]. »

Dans un des poèmes du chapitre intitulé *Autrefois,* chapitre qui contient les œuvres nées entre 1830 et 1843, le poète se présente en contemplant la mer : « Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants, / Passer, gonflant ses voiles, / Un rapide navire enveloppé de vents, / De vagues et d'étoiles », il entend une voix mystérieuse qui lui dit : « Poète, tu fais bien ! Poète au triste front, / Tu rêves près

[6] Pour les citations v. Victor Hugo, *Les Contemplations.* Œuvres complètes. Poésie II. coll. Bouquins, R. Laffont, Paris, 1985.

[7] Victor Hugo, *op. cit.*, p. 249.

des ondes, / Et tu tires des mers bien des choses qui sont /Sous les vagues profondes[8] ! » Cette attitude rappelle celle d'un être doté de qualités exceptionnelles, capable de saisir le message qui lui est adressé personnellement par *la bouche de l'ombre* et qui se rapporte, du moins par la pensée, au passé tout encombré des douleurs et des deuils vécus.

Dans un des poèmes du chapitre intitulé *Aujourd'hui*, rédigé en 1851, il s'attarde plus longuement sur la contemplation toujours plus sombre et douloureuse de ses souvenirs, néanmoins avec une petite lueur de soulagement, mentionnée au dernier vers :

> « L'homme est brumeux, le monde est noir, le ciel est sombre, / Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre ; / Et nous, pâles, nous contemplons. / Nous contemplons l'obscur, l'inconnu, l'invisible, / Nous sondons le réel, l'idéel, le possible, / l'être, spectre toujours présent. [...] Et, par moments, perdus dans les nuits insondables, / Nous voyons s'éclairer de lueurs formidables, / La vitre de l'éternité[9]. »

Le sixième livre des *Contemplations*, livre regroupant 26 poèmes, s'intitule justement *Au bord de l'infini*. L'idée principale de cette série est résumée par l'analyse suivante : « *Au bord de l'infini* désigne à la fois la méditation métaphysique et l'approche de la mort, par opposition à *Aurore*, et se présente globalement comme un dialogue avec les êtres d'outre-tombe. Les évocations légères des débuts de recueil ont complètement disparu au profit des grands poèmes philosophiques qui aboutissent aux révélations de *la bouche d'ombre*[10]. »

Évidemment, parmi les écrits de Victor Hugo, on pourrait également se référer à ses récits de voyage, par exemple à son *Voyage vers les Pyrénées*[11], ce qui aurait pu d'ailleurs servir de points de repères différents pour pouvoir saisir les aspects qui seront évoqués plus loin, notamment le parallélisme entre les notions de la *mobilité* et de l'*immobilité* de celui qui prend en charge la parole, et son rapport spécial à une sorte de sensation de l'infini.

Mobilité / immobilité – à partir du champ lexical du terme promenade

Pour revenir au point de départ, au tableau du peintre allemand, il convient de noter le titre : *Le promeneur sur la mer de nuages*. Le sujet de la contemplation,

[8] Victor Hugo, *op. cit.*, p. 253.
[9] Victor Hugo, *op. cit.*, p. 512.
[10] V. Didier Fournet, *Les Contemplations de Victor Hugo. Étude du texte*. Breal, 2001.
[11] Victor Hugo, *Œuvres complètes, Voyage*. Coll. Bouquins, R. Laffont, 1987.

le personnage vu de dos, se tient dans une posture d'immobilité. Le titre original *Wanderer*, en allemand, est traduit par promeneur en français – ce qui suggère une légère différence de sens par rapport à l'original. Le terme allemand implique une activité plus consciente, la volonté d'atteindre un but, le plus souvent le sommet d'une montagne, tandis que le terme français est plus proche de flâneur, ainsi, le promeneur désigne plus souvent celui qui marche sans avoir un but précis.

Il faut pourtant y ajouter que le terme allemand peut désigner également un mouvement, une marche sans but précis, et *wandern* est ainsi considéré comme une préfiguration du *flâneur* (utilisé couramment en allemand sous cette forme aussi). En même temps, le terme *wandern* implique également un parcours, non seulement physique, mais aussi intellectuel. Il suffit de se référer au titre du roman de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre und Wanderjahre.* Celui qui entreprend un voyage en vue de compléter sa formation, en vue de l'apprentissage d'un métier, est désigné comme *Wanderlehrling* ce qui correspond en français au *compagnonnage.* Aujourd'hui, *wandern* désigne surtout une activité physique, une forme de promenade, une marche à pied, de préférence dans les montagnes ou ailleurs. Toujours est-il que le mouvement, sous diverses formes et de finalité diverses, s'inscrit dans le champ de la dualité *mobilité / immobilité* dont nous allons chercher, par la suite, les transformations et retranscriptions littéraires.

Voyons encore quelques remarques à propos d'autres tableaux du même peintre. Les personnes représentées se trouvent souvent en contemplation devant des paysages fantastiques, leur regard semblant être dirigé vers l'infini, scrutant l'horizon perdu dans les brumes. Parmi les éléments des paysages évoqués, se trouvent aussi bien des scènes maritimes que des forêts mystiques, des montagnes, ou des phénomènes de la nature (par exemple un arc-en-ciel), ou bien encore des édifices (une cathédrale sous le brouillard, des ruines d'anciens bâtiments, des colonnes brisées, etc).

Pour ce qui est de la littérature, les débuts de la représentation de cette imagerie remontent évidemment aux *Rêveries du promeneur solitaire de Rousseau.* Le poète-philosophe, en fuyant les bruits et les soucis du monde, se réfugia dans la nature. Les deux aspects de la même attitude, c'est-à-dire l'immobilité et le mouvement – dans l'espace et dans le temps – ont donc une longue histoire, et devinrent de véritables topoï littéraires à l'époque du préromantisme, mais il survécurent même au-delà de l'époque romantique proprement dite, tout en englobant les aspects les plus variés de la contemplation de l'infini.

Sans pouvoir examiner toute la riche et dense production littéraire allant du début du 19ᵉ siècle jusqu'à la naissance du genre établi au milieu du même siècle et qui sera couramment défini comme *récit de voyage,* force est de constater que

le traitement de l'*immobilité /mobilité*, aussi bien spatiale que temporelle, restera bien vivant et actuel – et cela même jusqu'à l'époque contemporaine.

Voyage vs promenade – les diverses formes de déplacement et de la contemplation

Philippe Antoine, dans son ouvrage intitulé *Quand le voyage devient promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*[12], se penche sur une forme spécifique du récit viatique, allant de Chateaubriand à Flaubert. D'après lui, cette forme de récit se distingue du récit de voyage habituel par une attitude particulière : « laisser sa plume vagabonder au gré des surprises de l'itinéraire. » L'auteur en conclut que l'inutilité serait la seule « raison d'être » de cette entreprise, mais ce nouvel art de voyager qui s'appuie sur la subjectivité et la sensibilité et même sur une disponibilité, sur une ouverture d'esprit, connaîtra un très grand succès. Grâce à cette attitude, le promeneur, à partir du début du 19e siècle, est moins motivé par l'atteinte d'un but déterminé que par la perspective d'être ouvert au monde, d'être attentif et disponible. « La nouvelle allure donnée au récit viatique s'accommode de l'absence de but précis donné au voyage. » Selon l'auteur : « abandonné à sa Muse pédestre [...] le voyageur se révèle par le zig-zag, oscillant toujours *entre fiction et vérité, condition de voyageur et condition d'écrivain*[13]. »

C'est justement l'oscillation permanente entre fiction et vérité qui rend les récits de voyage des grands auteurs du 19e siècle si saisissants. Momentanément, nous ne nous posons pas la question du caractère littéraire de ces textes, d'après le terme technique de la *littérarité*, nous nous proposons plutôt de les accepter tout simplement comme faisant partie des œuvres de ces écrivains. Voici l'évocation de quelques titres : *Promenades dans Rome* de Stendhal, publiées en 1829. L'œuvre de Stendhal est une sorte de guide pour le voyageur, composé de petits textes datés au jour le jour, sous forme de journal. Mais les *Lettres d'Espagne* (1831–1832) de Mérimée, ou *Voyage en Orient* de Nerval (1851) peuvent également être mentionnés à titre d'exemple. *Le voyage en Égypte* de Flaubert occupe une place particulière dans l'œuvre flaubertienne, car il y raconte son voyage effectué en 1851 ; le texte intégral ne sera édité qu'à titre posthume en 1991. C'est un

[12] Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris, PUF, 2011.

[13] Philippe Antoine, *op. cit.*, p. 264.

monument de mémoire personnel dont les réminiscences se retrouvent partout dans son œuvre de romancier.

Tous ces auteurs se distinguent par la pratique du genre, nommée couramment *récit viatique*. Les publications sont aussi nombreuses que les travaux critiques réalisés sur les textes en question. Nous nous sommes contentés de n'en mentionner que quelques exemples, en présentant cette liste loin d'être exhaustive, des recueils non seulement publiés et republiés, mais aussi bel et bien reconnus par le canon littéraire du passé et du présent.

A ce point, je me permets de m'attarder plus longuement sur le *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier[14]. Ce livre, publié en 1843, comprend plusieurs textes rédigés et envoyés aux différentes revues de l'époque. Il ne s'agit donc pas d'une promenade sans but, au contraire, l'écrivain entreprend le voyage en ayant une idée bien précise, primo : la publication dans une revue d'un texte spécialement composé à l'usage du public, et secundo : obtenir la rémunération qui doit suivre la publication.

El correo real, les galères, que nous connaissons aujourd'hui dans le *Voyage en Espagne*, sous le chapitre VI, fut publié la première fois dans la *Presse* du 21 août 1841, sous le titre *Sur les chemins / Lettres d'un feuilletoniste*[15]. Or, ce compte rendu d'un épisode nous réserve quelques surprises. L'auteur présente, comme il le fait si souvent, les conditions du voyage, des moyens de transport parfois peu confortables pour atteindre son but, en l'occurrence Madrid. Il a l'intention d'assister à une corrida. Pour y arriver, il lui faut traverser les montagnes. Arrivé au sommet, Gautier, s'arrêtant pour admirer l'horizon, ne se fige pas dans une position d'immobilité. Au contraire, il ne cesse pas de bouger.

> « J'étais réellement enivré de cet air vif et pur ; je me sentais si léger, si joyeux et si plein d'enthousiasme, que je poussais des cris et faisais des cabrioles comme un jeune chevreau ; j'éprouvais l'envie de me jeter la tête la première dans tous ces charmants précipices si azurés, si vaporeux, si veloutés ; j'aurais voulu me faire rouler par les cascades, tremper mes pieds dans toutes les sources, prendre une feuille à chaque pin, me vautrer dans la neige étincelante, me mêler à toute cette nature, et me fondre comme un atome dans cette immensité[16]. »

L'évocation du paysage abonde en descriptions de mouvements.

[14] Pour les citations v. Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*. Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

[15] Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 418.

[16] *Ibidem*, p. 123.

> « Sous les rayons du soleil, les hautes cimes scintillaient et fourmillaient comme des basquines de danseuses [...] d'autres avaient la tête engagée dans les nuages et se fondaient dans le ciel par des transitions insensibles, car rien ne ressemble à une montagne comme un nuage. C'étaient des escarpements, des ondulations, des tons et des formes dont aucun art ne peut donner l'idée, ni la plume ni le pinceau ; les montagnes réalisent tout ce que l'on en rêve ; ce qui n'est pas un mince éloge[17]. »

Le paysage le fascine et il formule toute une série de comparaisons et d'images suggestives pour le rendre : « nous gravissions les croupes naissantes de la chaîne que nous devions traverser; on aurait dit les ruines d'une ville cyclopéenne : d'immenses quartiers de grès affectant des formes architecturales se dressaient de toutes parts et découpaient sur le ciel des silhouettes de Babels fantastiques[18]. »

Le texte réunit tous les éléments des clichés sur l'Espagne. En même temps, l'auteur ne manque pas de prendre l'attitude du voyageur, en contemplant l'infini du paysage, ou plus précisément une série de paysages. Son premier voyage en Espagne a eu lieu en 1840, en compagnie d'un jeune homme collectionneur de *curiosités*. Les quelques mois qu'ils y passèrent le marqueront définitivement, le pays l'enchante, il est le voyageur enthousiaste et sentimental. Il ressent le bonheur malgré la fatigue et les inconvénients des moyens de transport, des gîtes et des mauvaises expériences culinaires. Le quotidien se joint alors au sublime, car, à chaque étape, Gautier contemple ce qui s'ouvre directement sous ses yeux : non seulement le paysage, mais aussi la beauté des cathédrales, et ceux qui habitent ce pays si fascinant à ses yeux, des hommes et des femmes dont il propose aussi de longues descriptions pittoresques.

Dans un extrait, le poète contemple le paysage du haut d'un sommet, mais en même temps il découvre, à un endroit presque inaccessible, une petite fleur. Il va la cueillir malgré les risques d'une chute dans un précipice.

> « La fantaisie de cueillir une délicieuse fleur rose dont j'ignore l'appellation botanique et qui croit dans les fentes du grès, nous fit monter sur une roche qu'on nous dit être l'endroit ou s'asseyait Philippe II pour regarder à quel point étaient les travaux de l'Escurial[19]. »

La contemplation de l'horizon infiniment vaste lui rappelle en même temps ce qui est infiniment petit. L'évocation de la petite fleur lui semble aussi importante que la contemplation de l'infini. Il ne peut pas s'empêcher de composer, même

[17] *Op. cit.*, p. 122–123.
[18] *Ibidem.*
[19] *Op. cit.*, p. 124.

dans son récit de voyage, de petits poèmes bien caractéristiques de son art et il envoie une série de quatrains directement à la *Presse.* S'agirait-il d'une réminiscence romantique ? Sans doute. Nous pouvons aussi bien penser à *la fleur bleue* de Novalis, emblème du romantisme par excellence[20], qu'aux vers célèbres du poète anglais, Blake[21]. Voici deux strophes de Gautier, la première et la dernière : « Du haut de la montagne, / Près de Guadarrama, / On découvre l'Espagne / Comme un Panorama, [...] Mais avant toute chose, / J'aime, au cœur du rocher / La petite fleur rose, / La fleur qu'il faut chercher[22]. » Le poète anglais dit la même chose dans un de ses poèmes : « Voir un monde dans un Grain de Sable / Et un ciel dans une Fleur Sauvage, / Tenir l'Infini dans la paume de la main / Et l'éternité dans une heure[23]. »

On pourrait également citer d'autres exemples de cette attitude double du poète, par exemple *L'obélisque de Luxor* dans *Émaux et camées* de Gautier où il développe, cette fois-ci d'une façon plus approfondie, son émerveillement devant la grandeur de la nature et de la beauté de l'œuvre monumentale de l'homme : « Je veille, unique sentinelle / De ce grand palais dévasté / Dans la solitude éternelle / En face de l'immensité[24]. »

Nous retrouvons ainsi l'expression poétique de l'infini sous son aspect double, au sens pascalien du mot, d'un côté l'infiniment grand et de l'autre l'infiniment petit, l'homme étant suspendu entre les deux.

L'infini – dans l'espace et dans le temps – à propos du Désert de Le Clézio

Au 20e siècle les choses se compliquent, se diversifient. Une distinction semble se produire, au fur et à mesure, entre ceux qui sont considérés comme des auteurs de récits de voyage et des écrivains pratiquant le récit de voyage en marge de leur œuvre romanesque. Néanmoins, les premiers, ceux qui ne produisent que des récits de voyage, ont souvent un message particulier à transmettre sur *l'usage du monde*, d'après la formule proposée par l'auteur suisse, Nicolas Bouvier[25].

[20] V. Novalis, *Henri d'Ofterdingen.* Trad. et préface par Marcel Camus, Paris, Aubier, 1942 (éd. or. 1802).

[21] V. William Blake, *Chansons et mythes.* Paris, Éd. de la Différence, 1989.

[22] Gautier, *op. cit.*, p. 420.

[23] Cité par Baul Brafford, *L'infini littéraire ou l'autre commence.* www.paulbrafford.net.littérature/théories/l'infini-littérature.html

[24] Théophile Gautier, *op. cit.* p. 420.

[25] Nicolas Bouvier, *L'usage du monde.* Paris, Payot, 1992, éd. or. 1963.

Parmi les auteurs du 20e siècle, c'est sans doute Le Clézio qui mérite d'être mentionné. Grand voyageur, citoyen du monde, ayant vécu sur plusieurs continents, il réunit dans la plupart de ses récits les réminiscences personnelles de ses voyages et des histoires imaginaires. Son roman intitulé *Désert*[26], est l'évocation d'un épisode de l'histoire de l'Afrique du Nord, à travers les batailles sanglantes livrées contre les tribus révoltées tentant de résister à l'armée des colonisateurs. L'histoire des *hommes bleus du désert* s'est déroulée entre 1909 et 1912, mais l'auteur évite de mentionner tous les repères chronologiques, il se contente du strict minimum de documentation historique. Le chef des descendants des hommes bleus est le cheikh Ma el Ainine, un personnage historique. Il est accompagné d'un jeune garçon, appelé Nour, personnification et emblème de la vie nomade. La résistance sans aucun espoir de remporter la victoire finale contre l'envahisseur-colonisateur et provoquant la disparition quasi totale des hommes du désert est couplée au récit de la vie de Lalla et du jeune berger Hartani. Les deux histoires parallèles présentent ainsi l'infini de l'espace, en l'occurrence du désert, et du temps.

Lalla, jeune fille vivant dans une petite communauté au bord du désert aura une destinée ancrée à la fois à la contemporanéité et au passé. Son destin sera d'une part illustré par son itinéraire circulaire, départ – connaissance du monde occidental – retour au pays d'origine, d'autre part par ses liens quasi mystérieux aux figures légendaires du passé de l'Afrique du Nord. La fonction du désert, en tant que thème esthétique, présente dans la narration une certaine ambiguïté. Loin d'être uniquement l'évocation d'une formation géographique réelle, il apparaît aussi comme un appel à l'imaginaire.

> « Elle voit l'étendue de sable couleur d'or et de soufre, immense, pareille à la mer, aux grandes vagues immobiles. Sur cette étendue de sable, il n'y a personne, pas un arbre, pas une herbe, rien que les ombres des dunes qui s'allongent, qui se touchent, qui font des lacs au crépuscule. Ici, tout est semblable, et c'est comme si elle était à la fois ici, puis plus loin, là où son regard se pose au hasard, puis ailleurs encore, tout près de la limite entre la terre et le ciel. Il y a des ruisseaux d'or qui coulent sur place, au fond des vallées torrides. Il y a des vaguelettes dures, cuites par la chaleur terrible du soleil, et de grandes plages blanches à sa courbe parfaite, immobiles devant la mer de sable rouge. La lumière rutile et ruisselle de toutes parts, la lumière qui naît de tous les côtés à la fois, la lumière de la terre, du ciel et du soleil. Dans le ciel, il n'y a

[26] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Désert*. 1980. Pour les citations v. Éd. de Poche, Paris, Gallimard, 1987.

> pas de fin. Rien que la brume sèche qui ondoie près de l'horizon, en brisant des reflets, en dansant comme des herbes de lumière – et la poussière ocre et rose qui vibre dans le vent froid, qui monte vers le centre du ciel[27]. »

Pour une analyse plus complète du thème du désert chez Le Clézio nous renvoyons à l'étude de Claude Cavallero[28]. L'auteur attire notre attention sur la polyvalence du terme du *désert* :

> « Désert signe d'emblée sa dédicace à l'absence : celle, signifiante, d'un déterminant. Il ne s'agit guère ici du désert comme thème défini, ni encore d'un désert géographique particulier, mais plutôt d'un état, au mieux d'une entité, en bref, d'une ambivalence que l'unicité du lexème pourvoit du zoom de la majuscule comme pour souligner, pour amplifier l'équivoque. Du fait qu'il figure, tout comme la mer, une catégorie d'espace à l'état pur, *Désert* nous ouvre à l'idée d'immensité de liberté, mais aussi à celle de l'inachèvement et d'effacement, expression d'un manque qui prédispose à la quête des traces : la perte des repères est constamment en jeu en ce lieu symbolique où toute empreinte s'inscrit dans un rapport fondamental à la durée. La force de ce titre tient à l'ensemble de ces virtualités. *Désert* fascine en ce qu'il n'admet aucune amorce définitionnelle précise, c'est l'absolue frontière de notre imaginaire[29]. »

Nous avons choisi ce récit, parmi d'autres[30], car il illustre le mieux, à notre avis, la transformation moderne (voire même postmoderne) de la contemplation, de l'inscription de l'immensité de l'espace – dans l'infini du temps, en renonçant, du moins apparemment, à toute prétention philosophique proprement dite.

Conclusion

Le recours à *L'infini esthétique* de Paul Valéry, un texte bien court, mais non moins révélateur, peut nous servir de conclusion et en même temps d'ouverture vers d'autres horizons d'analyse. L'auteur distingue, en guise d'introduction, deux sortes de perceptions. D'abord celles qui appartiennent à l'ordre des choses pratiques et qui ont *une tendance finie* (la faim, par exemple). Mais, d'après Valéry,

[27] Le Clézio, *op. cit.*, p. 97.

[28] Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*. Paris, Calliopées, 2009 ; *L'appel magique du désert*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 233–250.

[29] Claude Cavallero, *op. cit.*, p. 234.

[30] On aurait pu passer à l'analyse d'autres livres de l'auteur tels que *L'extase matérielle*, 1967, *L'inconnu sur la terre*, 1978, *Voyage à Rodrigues*, 1986, *L'Africain*, 2004, pour ne mentionner que les titres les plus importants.

il existe « d'autres effets de nos perceptions qui sont tout opposés à ceux-ci : ils excitent en nous le désir, le besoin, les changements d'état qui tendent à conserver, ou à retrouver, ou à reproduire les perceptions initiales. [...] *L'ensemble de ces effets a une tendance à l'infini* [...] et pourrait constituer *l'ordre des choses esthétiques*. Pour justifier ce mot d'infini et lui donner un sens précis, il suffit de rappeler que, dans cet ordre, la satisfaction fait renaître le besoin, la réponse régénère la demande, la présence engendre l'absence, et la possession le désir ». Par la suite, il développe son idée en disant que « *le caractère double de l'artiste, se trouvant perpétuellement en état d'oscillation, car l'œuvre d'art n'est autre que le résultat d'une action dont le but fini est de provoquer chez d'autres des développements infinis*[31] ». Notre étude modeste a pu servir, espérons-le, d'illustration de l'activité infinie de la recherche autour d'un sujet aussi passionnant que la *contemplation* et l'*infini*, les deux notions prises dans un sens esthétique, voire littéraire.

[31] Paul Valéry, *L'infini esthétique* (1934). Œuvres, tome II. *Pièces sur l'art*. Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, pp. 1342–1344.

Stéphane Kalla

Le Temps comme Forme de la Contemplation – perspectives phénoménologiques

Le présent article se propose d'étudier comment le facteur « temps » intervient de façon concrète et décisive dans la constitution des objets perçus. Nous appuierons nos travaux sur les « Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps » de Husserl, en insistant notamment sur la distinction fondamentale entre deux actes constitutifs de la temporalité et par extension, de toute forme de perception : la « rétention » et le « ressouvenir ». La rétention n'est pas un simple souvenir (dans le sens d'une remémoration, ou répétition à l'identique) des caractéristiques formelles de l'objet perçu, mais configure plutôt ledit objet en déployant continûment dans le flux de la conscience, et pour un certain temps, sur le mode du « *tout juste passé* », les singularités sensibles qui le caractérisent. La rétention est donc l'acte éminemment structurant de la conscience, et plus généralement de la perception :

> « Mais si nous nommons perception l'acte en qui réside toute origine, l'acte qui constitue originairement, alors le souvenir primaire [la rétention] est perception. Car c'est seulement en lui que se constitue le passé, et ce non pas de façon re-présentative, mais au contraire présentative[1]. »

Les données (ou impressions) les plus immédiates, retenues et dégradées (par des actes de rétention) dans le flux temporel immanent, constituent l'expérience vécue d'un événement, la perception d'un objet etc,. Mais ce donné s'impose à la conscience qu'il informe et modèle continûment presque mécaniquement, il est de ce point de vue le vécu pré-conscient d'un contact originel avec le monde.

À ce premier plan se superpose le plan du « souvenir secondaire », de la « re-présentation ». Le flux rétentionnel des impressions originelles peut être

[1] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905). Paris, Presses universitaires de France, 1996, p 45.

rétroactivement, par un acte de mémoire, re-présenté, isolé par abstraction et analysé en fonction de desseins propres à chaque individu. Mais ce nouveau regard jeté sur les rétentions modifie plus ou moins ces dernières, qui ne réapparaîtront jamais plus sous le mode authentique de la « donation originaire ». Ainsi l'acte de la re-présentation est un point de vue constamment renouvelé sur des rétentions originelles ainsi que sur des re-présentations plus anciennes et conservées par la mémoire sous la forme d'un *réseau informatif* (dont nous essaierons de dégager les principales caractéristiques). On passe donc toujours d'un plan à un autre en fonction du niveau d'articulation entre rétention et ressouvenir, entre présentation et re-présentation. La distinction entre le souvenir primaire (rétention) et le souvenir secondaire (ressouvenir) est absolument nodale quant à la description de la nature du temps, en effet l'articulation des actes de rétention et des actes de mémoire détermine tout être comme *être temporel*, et manifeste que la mémoire n'est rien de « psychologique », qu'elle n'est en rien une simple reconstruction après coup des données perceptives, mais qu'elle est au contraire le lieu où tout être se constitue. Néanmoins, cette dernière assertion est remise en cause, ou tout du moins questionnée par un courant de pensée qui, s'inspirant de certains acquis des sciences cognitives, entreprend de donner à la phénoménologie husserlienne un tournant naturaliste, en essayant notamment de rendre compte de l'expérience phénoménale à partir d'une description de l'activité cérébrale. Nous nous intéresserons en particulier au travail de Francisco Varela et à son article intitulé « Le présent spécieux : une neurophénoménologie de la conscience du temps »[2] qui est une illustration précise de ce projet de naturalisation de la phénoménologie, projet dont nous dresserons une ébauche de critique. Enfin, nous défendrons la représentation husserlienne d'un *flux temporel absolu*, en expliquant comment et pourquoi les tentatives de modélisation du phénomène temporel ne peuvent aboutir qu'à des résultats très relatifs, en particulier à cause de ce fait troublant que pour tout acte de représentation (et donc de modélisation, notamment conceptuelle), le temps de la rétention semble irrémédiablement perdu, c'est pourquoi le projet de ressusciter cette temporalité « perdue » vers lequel tend la systématisation des données perceptives, engendre (comme nous le verrons) un réseau de connaissances infini, par essence inachevé car en perpétuelle mutation.

[2] Francisco Varela, « Le présent spécieux : une neurophénoménologie de la conscience du temps ». In *Naturaliser la Phénoménologie, Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, Chapitre 8, Paris, CNRS Éditions, 2002, pp. 341-397.

Objets temporels immanents et modélisation

L'intuition est un concept qui prête souvent à confusion, notamment parce qu'il renvoie traditionnellement à la sphère principalement subjective de notre expérience du réel. Or, dans « *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* », Husserl explique de façon très précise et détaillée les modalités de la constitution des objets temporels au sein d'une intuition primordiale, et donc hautement spécifique : celle de la « durée ». Mais qu'est-ce que la durée ? Cette interrogation nous le verrons, constitue le principal obstacle au projet d'une « naturalisation de la phénoménologie ». En effet, le temps possède un statut très particulier dans la phénoménologie husserlienne, il constitue à proprement parler le mode au travers duquel se manifestent continûment les singularités perceptuelles des objets et des événements du monde :

> « Il est évident que la perception d'un objet temporel comporte elle-même de la temporalité, que la perception d'une forme temporelle quelconque possède elle-même une forme temporelle. Et si nous faisons abstraction de toutes les transcendances, la perception conserve, dans tous ses constituants phénoménologiques, sa temporalité phénoménologique, qui appartient à son essence irréductible. Puisque la temporalité objective se constitue chaque fois phénoménologiquement et ne se tient là pour nous, sur le mode de l'apparition, comme objectivité et moment d'une objectivité, que grâce à cette constitution, une analyse phénoménologique du temps ne peut donc tirer au clair la constitution du temps sans prendre en considération la constitution des objets temporels[3]. »

Un « objet » est dit « temporel » en ce que son *être* dérive en partie de son extension temporelle, ou durée :

> « Par objets temporels, au sens spécial du terme, nous entendons des objets qui ne sont pas seulement des unités dans le temps, mais contiennent aussi en eux-mêmes l'extension temporelle. Quand un son résonne, mon appréhension objectivante peut prendre pour objet le son qui dure et résonne là, et non pourtant la durée du son ou le son dans sa durée. Celui-ci comme tel est un objet temporel[4]. »

[3] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905). Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 36.
[4] *Ibidem*, p. 36

Husserl estime ainsi que les données hylétiques sont fondamentalement *perceptibles* (dans le sens de « peuvent être perçues, ou aperçues ») en vertu de ce qu'elles sont constituées par leur intégration dans un flux qui régule, ordonne et détermine l'apparition de leurs singularités respectives. Ce flux (la durée) prend la forme d'un continuum inconditionné rendant possible des actes de conscience :

> « Je n'entends donc à chaque fois que la phase actuelle du son, et l'objectivité de l'ensemble du son qui dure se constitue dans le continuum d'un acte qui, pour une part, est souvenir, pour une part, très petite, ponctuelle, perception, et pour une part plus large, attente[5]. »

N'est perceptible que ce qui dure, encore faut-il s'entendre sur la signification du concept de durée. Partons d'une distinction simple : *une pure unité dans le temps* d'un côté, une *unité douée d'une extension temporelle* de l'autre. Cette opposition certes grossière, permet néanmoins de distinguer deux approches épistémologiques plus ou moins antagonistes de la notion très générale de l' *objet* :

1. Il est possible de considérer qu'un "objet" dispose d'une individualité substantielle irréductible, autrement dit, d'une unité qui le fonde en tant qu'être intrinsèquement distinct de tous les autres (l'unité dudit "objet" prendrait dans une telle perspective la valeur épistémique d'une *essence*). Par exemple, dans une conception platonicienne des mathématiques, il est défendu que des significations élémentaires du type « 1+1=2 » sont atemporelles car idéales, et en tant que telles détachées des fluctuations de l'expérience empirique. Dans cette perspective, la durée devient potentiellement réductible à la combinaison d'éléments primordiaux atemporels (ou entendus comme tels), et pourrait être exprimée par une modélisation mathématique. La durée deviendrait ainsi l'objet d'une investigation eidétique non plus seulement descriptive mais *axiomatique*. En effet, le principe d'un axiome est d'être considéré, ne serait-ce que par nécessité méthodologique, comme atemporel, aussi bien dans sa forme que dans son contenu. Nous verrons que l'entreprise de naturalisation de la phénoménologie repose en grande partie sur l'idée qu'une axiomatisation (ou modélisation mathématique) du flux de la temporalité immanente est possible (idée que nous contesterons fortement).

2. Il est possible de considérer tout « objet » comme étant substantiellement « multiple », en vertu de son extension temporelle. L'unité de l'objet n'est plus, dans cette perspective, que le résultat d'un point de vue strictement relatif à une compréhension (ou appréhension) provisoire de l'objet concerné, et peut donc

[5] *Ibidem*, p. 37

être modifiée (voire niée) à tout moment. Dans cette approche « héraclitéenne » de l'objet substantiellement « multiple » en vertu de sa constitution temporelle, l'unité de l'objet n'est jamais que provisoire, et peut être continûment déplacée dans de nouvelles séries perceptuelles qui rendent difficile, voire impossible, la saisie d'une essence (d'une unité véritable de l'objet).

Husserl qualifie d'objets temporels « *des objets qui ne sont pas seulement des unités dans le temps, mais [qui] contiennent aussi en eux-mêmes l'extension temporelle*[6]. » L'idée d'une *extension temporelle* désigne la possibilité qu'a substantiellement tout "objet" de s'étaler graduellement dans un flux de transitions perceptuelles qui reportent continûment l'appréhension synoptique et complète dudit « objet » :

> « Tout être temporel « apparaît » dans un certain mode d'écoulement continuellement changeant et « l'objet dans son mode d'écoulement » est sans cesse à nouveau un autre dans ce changement, alors que nous disons pourtant que l'objet et chaque point de son temps et ce temps lui-même sont une seule et même chose[7]. »

De ce point de vue, l'objet ne se manifeste jamais à l'identique en vertu de son intégration dans un *continuum* temporel (ou « durée ») modifiant constamment les modalités de son appréhension. L'objet se manifeste en déployant ses singularités dans un enchaînement déterminé de phases temporelles distinctes correspondantes à des modifications perceptuelles continûment ajoutées. Ces transitions de phases ne se présentent pas sous la forme d'une simple juxtaposition d'instants hétérogènes, bien au contraire, elles sont pour ainsi dire *intégrées* dans un *continuum* indivisible au sein duquel la complexité de l'objet se manifeste dans un schéma temporel irréversible :

> « Du phénomène d'écoulement nous savons que c'est une continuité de mutations incessantes qui forme une unité indivisible : indivisible en fragments qui pourraient être par eux-mêmes et indivisible en phases qui pourraient être par elles-mêmes, en points de la continuité. Les fragments, que nous dégageons par abstraction, ne peuvent être que dans l'ensemble de l'écoulement, et de même les phases, les points de la continuité d'écoulement. Nous pouvons dire aussi de façon évidente de cette continuité que, d'une certaine manière, elle est immuable en sa forme. Il est inconcevable que la continuité des phases soit telle qu'elle contienne deux fois le même mode de phase, ou même qu'elle le contienne déployé sur toute une extension partielle. De même

[6] *Ibidem*, p. 36.
[7] *Ibidem*, p. 41.

> que chaque instant (et chaque laps de temps) est distinct pour ainsi dire « individuellement » de chaque autre, et qu'aucun ne peut avoir lieu deux fois, de même aucun mode d'écoulement ne peut avoir lieu deux fois[8]. »

Autrement dit, ce qui se donne (un son, par exemple) doit durer pour être perçu, c'est pourquoi la durée prend la forme d'un irréductible corrélat de la perception :

> « Nous parlons de perception à l'égard de la durée du son qui s'étend jusqu'au présent actuel et disons que le son, le son qui dure, est perçu, et qu'à chaque instant, de l'extension de la durée du son n'est à proprement parler perçu que le point de la durée caractérisé comme présent. De l'extension écoulée nous disons avoir conscience dans des rétentions et que nous avons conscience des parties de la durée ou des phases de la durée, qu'il n'est pas besoin de délimiter nettement, pour celles qui sont les plus proches de l'instant actuel, avec une clarté décroissante, pour celles qui sont plus éloignées (phases du passé situées plus en arrière), de façon tout à fait obscure, à *vide*[9]. »

La dynamique rétentionnelle (de « rétention ») constitue à proprement parler l'objet perçu, en tant que ce dernier n'est donné qu'au travers une succession de phases, correspondantes à la transmission continue d'informations qui le constituent dans sa singularité provisoire ; provisoire seulement, car la dynamique rétentionnelle n'étant jamais véritablement achevée, les possibilités pour un objet de se manifester *différemment*, c'est à dire avec, comme le dirait Leibniz, « un détail de ce qui change »[10], (quand bien même ce détail serait infime, voire inconscient) sont illimitées. La perception est donc de nature *informative*, mais toute information a besoin de temps pour être diffusée, c'est pourquoi la « rétention » peut être entendue comme le processus qui étale et manifeste temporellement les informations constitutives d'un "objet" quelconque. La nature temporelle de l'objet n'est donc point dissociable de la nature informative de ce dernier. De manière très générale, la transmission d'informations implique nécessairement que ces dernières soient déployées successivement, et non d'un seul coup, car une transmission purement instantanée de ces données ne permettrait point de les distinguer dans leurs singularités respectives, et finalement, de les appréhender. Plus précisément, l'appréhension d'un objet suppose une organisation perceptuelle coordonnée, autrement dit, une interdépendance structurée des informations constitutives de l'objet perçu. Cette interdépendance des informations perceptuelles implique une temporalité spécifique. En effet, les différents processus mis en jeu dans l'aperception *de ce*

8 *Ibidem*, pp. 41-42.
9 *Ibidem*, p. 40.
10 Leibniz, La *Monadologie*, § 12.

qui apparaît ne se déploieront pas n'importe comment, les différentes phases de leur coordination observeront un ordre plus ou moins déterminé d'enchaînement, il est donc nécessaire que l'ensemble des mécanismes structurant la perception des objets soient intégré dans un *continuum* déterminé (ou « durée »), c'est pourquoi ce qui doit être donné avant est donné avant, ce qui doit être donné après est donné après :

> « Le point-source, avec lequel commence la « production » de l'objet qui dure, est une impression originaire. Cette conscience est saisie dans un changement continuel : sans cesse le présent de son « en chair et en os » se change en un passé ; sans cesse un présent de son toujours nouveau relaie celui qui est passé dans la modification. Mais quand le présent de son, l'impression originaire, passe dans la rétention, cette rétention est alors elle-même à son tour un présent, quelque chose d'actuellement là. [...] Mais chaque présent actuel est soumis à la loi de la modification. Il se change en rétention de rétention, et ceci continûment. Il en résulte par conséquent un continuum ininterrompu de la rétention, de telle sorte que chaque point ultérieur est rétention pour chaque point antérieur. Et chaque rétention est déjà un continuum. Le son commence, et « il » se prolonge continûment. Le présent de son se change en passé de son, la conscience impressionnelle passe, en coulant continûment, en conscience rétentionnelle toujours nouvelle[11]. »

La transition continue entre « conscience impressionnelle » et « conscience rétentionnelle » manifeste la *donation* même de l'objet. La dynamique rétentionnelle conserve l'impression originaire, la « déploie » pour ainsi dire, et favorisant ainsi son extension temporelle, la rend manifeste (autrement-dit *perceptible*). La rétention est donc l'acte par lequel se constitue toute forme de perception dans son extension temporelle *et spatiale* ; en effet, si le flux rétentionnel est un acte proprement temporel et immanent, il est aussi l'acte qui structure notre appréhension des objets « transcendants » et détachés dans l'espace, en tant que l'aperception de ces derniers dépend de la *conservation* dans le temps de leurs qualités respectives. C'est en effet parce que lesdites qualités sont temporellement étendues (et pour ainsi dire *perpétuées*) au travers du *continuum* rétentionnel, que l'apparition des réalités (ou « objets ») qu'elles informent peut subsister en tant que telle et devenir perceptible. Le « maintenant » de l'objet est donc toujours l'aboutissement d'un enchaînement de rétentions, c'est paradoxalement le « dégradé » des impressions originaires qui constitue, ou rend

[11] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905). Paris, Presses universitaires de France, 1996, pp 43-44.

possible l'appréhension d'un objet quelconque. La rétention prend donc la forme d'un processus immanent qui a pour fonction de conserver continûment les données constitutives de notre champ perceptuel. De ce point de vue, l'extension temporelle (ou « flux dynamique de la durée ») doit être entendue comme le corrélat nécessaire de l'extension spatiale ; en effet, la dynamique rétentionnelle rend possible l'auto-manifestation des objets aussi bien immanents que transcendants par la *conservation* de leurs caractéristiques élémentaires dans un laps de temps suffisamment important pour que la *présence* desdits objets soit toujours perceptible et forme un *milieu* relativement homogène et stable, en l'occurrence l'espace. Le mécanisme de la rétention a donc ceci de particulier qu'il détermine le champ du perçu, ou plus exactement, du perceptible en général :

> « Le terme de « perception » a du reste encore besoin de recevoir ici quelque éclaircissement. S'agissant de la « perception de la mélodie », nous distinguons le son donné maintenant, que nous nommons son « perçu », et les sons qui ont passé, que nous nommons « non-perçus ». D'un autre côté, nous nommons la mélodie dans son ensemble, mélodie perçue, bien que seul pourtant soit perçu l'instant présent. Nous procédons ainsi parce que l'extension de la mélodie n'est pas seulement donnée point pour point dans une extension de la perception, mais l'unité de la conscience rétentionnelle « maintient » encore les sons écoulés eux-mêmes dans la conscience et, en se poursuivant, produit l'unité de la conscience qui se rapporte à l'objet temporel dans son unité, à la mélodie. Une objectivité du genre d'une mélodie ne peut pas être « perçue », donnée elle-même originairement, autrement que sous cette forme. L'acte constitué, édifié à partir de la conscience du maintenant et de la conscience rétentionnelle, est la perception adéquate de l'objet temporel[12]. »

Le souvenir, ou pour employer la terminologie plus précise de Husserl, le « souvenir primaire » (ou « rétention »), n'est pas une simple reproduction de l'objet perçu, (c'est en cela qu'il faudra distinguer « ressouvenir » et « rétention »), mais constitue plutôt ledit "objet" en déployant continûment dans le temps les singularités qui le caractérisent. La rétention est donc l'acte éminemment structurant de la conscience, et plus généralement, de la perception :

> « Mais si nous nommons perception l'acte en qui réside toute origine, l'acte qui constitue originairement, alors le souvenir primaire est perception. Car c'est seulement dans le souvenir primaire que nous voyons le passé, c'est

[12] *Ibidem*, p. 54.

> seulement en lui que se constitue le passé, et ce non pas de façon re-présentative, mais au contraire présentative[13]. »

Percevoir, c'est percevoir « quelque chose », or l'auto-manifestation de « quelque chose » implique une *conservation* des attributs élémentaires de ce « quelque chose » tandis que ces derniers sont continûment déployés dans le temps : c'est le « tout juste passé » du « quelque chose » qui rétroactivement constitue l'unité perceptuelle de ce « quelque chose ». Sans cette dimension temporelle du « tout juste passé » de l'objet, ce dernier ne pourrait se manifester et par conséquent, ne serait point perceptible. L'acte rétentionnel est de ce point de vue primordial, essentiel, en ce qu'il constitue le réel dans sa dimension dynamique et permanente, selon le mode irréductible du « l'un-après-l'autre »; il est à ce titre l'un des principaux *actes* fondateurs de la conscience : « La conscience de succession est une conscience donatrice originaire, c'est une "perception" de ce "l'un-après-l'autre"[14]. » Le mode du « l'un-après-l'autre » n'est pas un épiphénomène de la donation originelle des objets-événements-temporels, il structure plutôt ladite donation en déployant dans un ordre irréductible et transitionnel les informations constitutives desdits objets-événements, et plus généralement, des *expériences* vécues par tout être doué de perception.

Différence entre « ressouvenir » et « rétention »

Cette distinction entre « ressouvenir » d'une part, et « rétention » d'autre part, est indissociable d'une autre distinction de la phénoménologie husserlienne qui pourrait permettre de trancher quant à la possibilité ou l'impossibilité d'une investigation *eidétique axiomatique* des purs vécus : la distinction entre « présentation » et « re-présentation ». La présentation des objets-événements-temporels est un acte originel, irréductible et absolu, c'est à dire inconditionné :

> « Si nous nous interrogeons [...] comme « re-donné » de la durée ». [...] Je peux revenir sur le présent, mais lui ne peut revenir (être re-donné)[15]. »

La caractéristique essentielle des « purs vécus » se situe dans l'*immédiateté* et la *spontanéité* de leur donation ; l'enchaînement temporel au travers duquel ces derniers sont manifestés n'est nullement « récupérable » ou « reproductible » à l'identique par l'entendement. La dynamique rétentionnelle est intrinsèquement

[13] *Ibidem*, p. 58.
[14] *Ibidem*, p. 59.
[15] *Ibidem*, p. 60.

non-représentationnelle, elle « étend la conscience du maintenant[16] » et permet ainsi l'auto-manifestation des objets-événements en « retenant » dans un laps de temps déterminé les caractéristiques élémentaires de ces derniers ; la conservation dans la durée de ces caractéristiques élémentaires constitue le « maintenant » de ces objets-événements, et stabilise leur présentification (tout en rendant celle-ci *possible*).

C'est pourquoi « Ce dont je suis rétentionnellement conscient [...] est absolument certain[17]. »La différence entre « rétention » et « reproduction » (ou « re-présentation ») doit donc être entendue de la façon suivante : la rétention rend *possible* l'auto-manifestation de « ce-qui-est-donné-en-personne », elle est donc l'acte fondateur et donateur des objets-événements temporels continûment et spontanément perçus par le sujet conscient. La re-présentation (ou ressouvenir) permet de se retourner sur l'acte temporel écoulé, afin notamment de discerner les phases successives au travers desquelles ce dernier s'est déployé. Mais cet effort de re-présenter la durée écoulée n'a plus rien d'originel, il est *secondaire* car déterminé par l'objet qu'il vise, à savoir une donation primordiale dont la durée n'est plus reproductible à l'identique, en vertu de ce que du temps s'est écoulé au moment même où l'effort de re-présentation s'est amorcé ; ce temps qui s'est écoulé a charrié avec lui un nombre indéfini d'informations nouvelles, supplémentaires, qui ont progressivement et spécieusement déformé la donation primaire qu'il s'agissait de reproduire. De ce point de vue, aussi fécond soit-il, l'acte de re-présentation a toujours pour ainsi dire « un temps de retard » sur la présentation originelle des objets-événements-temporels :

> « Or, il y a bien un temps re-présenté, mais il nous renvoie nécessairement à un temps originairement donné, non imaginé, mais présenté. La re-présentation est le contraire d'un acte originairement donateur, aucune représentation ne peut y trouver sa source[18]. »

Si nous insistons sur cette distinction conceptuelle entre « présentation » et « re-présentation », c'est d'une part en raison de ce qu'elle constitue un axe absolument central et déterminant de la démonstration des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, et d'autre part à cause de ses conséquences dans le traitement de la problématique abordée dans cet article. En effet, la possibilité même de passer d'une description des purs vécus à une axiomatisation (ou modélisation) de ces derniers suppose que la donation primordiale des objets-événements temporels soit *de facto* réductible à la re-

[16] *Ibidem*, p. 63.
[17] *Ibidem*, p. 67.
[18] *Ibidem*, p. 62.

présentation de ces derniers. Un projet d'axiomatisation des données phénoménologiques élémentaires impliquerait par conséquent de "récupérer" l'acte originel de la dynamique rétentionnel à travers la mise en place d'un formalisme mathématique adéquat ; or qui dit « formalisme » dit aussi nécessairement « re-présentation », le projet de naturalisation de la phénoménologie doit donc légitimer la possibilité de contourner (voire d'effacer) l'opposition très claire établie par Husserl, entre « rétention » (présentation) d'une part, et « ressouvenir » (re-présentation) d'autre part :

> « La modification de la conscience, qui transforme un maintenant originaire en un maintenant reproduit, est quelque chose de tout différent de la modification qui transforme le maintenant, originaire ou reproduit, en un passé. Cette dernière modification a le caractère d'un dégradé continu : de même que le maintenant passe dans le passé, et encore dans le passé, par une gradation continue, de même la conscience intuitive du temps se transforme elle aussi par degrés continus. Au contraire, il n'est pas question d'un passage continu de la perception à l'imagination, de l'impression à la reproduction. Cette dernière différence est discontinue. Aussi devons-nous dire : ce que nous nommons conscience originaire, impression ou encore perception, c'est un acte en dégradé continu. Chaque perception concrète implique tout un continu de tels dégradés. Or la reproduction, la conscience qui imagine, exige elle aussi exactement les mêmes dégradés, mais justement reproductivement modifiés. Dans les deux cas, il appartient à l'essence des vécus de devoir être étalés de telle sorte qu'il ne puisse jamais y avoir de phase ponctuelle isolée[19]. »

Husserl désigne par « un acte en dégradé continu » le processus rétentionnel inhérent à la perception concrète des objets-événements-temporels. L'action de reproduire (ou de re-présenter) le « dégradé » d'une donation primaire n'est elle-même pas dénuée d'*extension temporelle* : toute re-présentation s'étale au travers d'une rétention spécifique, d'un « dégradé continu » qui, se superposant au « dégradé » de la donation originelle, ajoute à cette dernière un certain nombre de modifications. Cet ajout continu de modifications se superposant aux impressions primaires n'est autre qu'un attribut fondamental de la dynamique rétentionnelle : celle-ci consiste en effet en un « dégradé » progressif au travers duquel sont étalées les informations élémentaires dont procède la perception spontanée des objets-événements-temporels. La re-présentation n'échappe donc pas à cette loi phénoménologique, car elle est intrinsèquement structurée par cette dynamique rétentionnelle, et par là même, n'est pas capable de coïncider parfaitement avec la présentation des vécus purs. En effet, se re-présenter les

[19] *Ibidem*, p. 65.

vécus purs équivaut à *déformer* la présentation initiale de ces derniers, en vertu de ce que le dégradé temporel de la re-présentation superpose à celui de la présentation initiale, des informations supplémentaires inhérentes au laps de temps écoulé entre les deux dégradés. De ce point de vue, une *mathesis* des données primaires (ou purs vécus) équivaudrait seulement à dégager les propriétés eidétiques d'une forme idéalisée de telles données. Une modélisation des « purs vécus » reviendrait à repousser toujours plus loin dans le passé la *spécificité* de leur donation primaire à travers une superposition croissante de données nouvelles (organisées selon des axiomatiques spécifiques) modifiant continûment l'acte rétentionnel originel qui soutint la présentation spontanée des « purs vécus » en question. Qu'on le veuille ou non, une partie de ces « purs vécus » doit échapper à la re-présentation (et par là même à la réflexion); il s'agit là, comme le souligne Husserl, d'une évidence tirée de la nature du flux temporel lui-même :

> « Nous avons également trouvé, à propos de la donnée originaire d'un objet temporel, qu'il apparaît d'abord de façon vivante et claire, et passe ensuite dans le vide avec une clarté décroissante. Ces modifications appartiennent au flux[20]. »

Ce passage « *dans le vide avec une clarté décroissante* » de l'objet-temporel pourrait rendre compte, d'une certaine manière, du degré croissant d'*abstraction* dudit « objet ». Plus ce dernier est re-présenté, plus il est modifié, plus la singularité de sa donation originelle est repoussée dans le passé. Attention, il ne s'agit pas de minimiser la valeur de l'action qui vise à se re-présenter les vécus purs, ce qui soit dit en passant, n'aurait guère de sens, l'activité même de la pensée reposant justement sur la possibilité de revenir sur *ce qui est originellement donné.* Il ne s'agit pas non plus, en le qualifiant de « *secondaire* » par rapport à celui de la donation originelle des vécus, de dévaloriser l'acte de la re-présentation de ces derniers. Nous verrons d'ailleurs bientôt que la re-présentation d'un « objet » n'est peut-être qu'une donation prolongée, développée jusqu'en ses moindres caractéristiques, et donc plus *distincte,* dudit « objet ». Ce qui nous intéresse pour le moment, c'est d'insister sur la nécessité suivante : la donation originelle d'un objet temporel a quelque chose d'*unique* en ce que la rétention qui l'accompagne est irréductible à toute forme de re-présentation *parfaitement* adéquate. La « rétention » est en quelque sorte la condition de possibilité du « ressouvenir »; en présentifiant les « purs vécus » (dont la donation s'effectue par un « dégradé continu ») la rétention constitue les objets-événements-temporels et permet ainsi que ces derniers puissent être progressivement appréhendés

[20] *Ibidem*, p. 67.

comme *passés*. C'est ce basculement dans le *passé* des objets-événements qui rend possible une re-présentation de ces derniers (par un processus d'objectivation immanente), mais jamais ce basculement (du présent vers le passé) ne pourrait advenir si « en amont » du flux temporel, la rétention des impressions primaires ne structurait point la donation des objets en question. La rétention (ou « souvenir primaire ») constitue donc de ce point de vue la *genèse* des objets-événements-temporels, elle est la première forme de présentification du *passé* dans l'acte de donation des purs-vécus. Ce *passé*, qui est à proprement parler le « dégradé continu » des impressions primaires, forme le *continuum* au travers duquel sont *retenus* les différents moments de la donation des « purs-vécus », rendant ainsi possible une *solidification* temporellement étendue de leurs qualités respectives, et par la suite, une re-présentation véritablement objectivante de ces dernières. La re-présentation coïncide avec le ressouvenir (ou « souvenir secondaire ») en ce qu'elle pose l'objet comme *absent*, c'est à dire entièrement *passé*. Par conséquent, c'est l'acte de se re-présenter (ou de se remémorer) le « dégradé continu » des impressions primaires qui structure tous les actes de conscience ; en effet, je n'ai véritablement conscience d'un objet qu'à condition que celui-ci soit appréhendé comme *ayant été donné*, c'est à dire au moment même où la rétention soutenant sa présentation originelle finit par s'étioler, jusqu'à le constituer comme *passé* dans un souvenir secondaire. Pour simplifier, la rétention « *est l'acte qui constitue originairement l'objet* »[21], tandis que la re-présentation est l'acte qui tend à poser l'objet comme tel, c'est à dire comme unité perceptuelle rétroactivement appréhendée dans sa dimension transcendante et *passée* :

> « C'est là une règle générale : tout ce qui, au sens le plus large, apparaît, est représenté, est pensé, etc., nous renvoie, dans la réflexion phénoménologique, à un flux de phases constitutives, qui subissent une objectivation immanente : celle qui en fait des apparitions perceptives (des perceptions extérieures), des souvenirs, des attentes, des souhaits, etc., en tant qu'unités de la conscience intime. Ainsi les re-présentations de chaque sorte, en tant que flux de vécus qui appartiennent au processus universel de mise en forme constitutif du temps, constituent elles aussi un objet immanent : « Un processus de re-présentation, qui dure et s'écoule de telle et telle manière[22]. »

Tant que le flux rétentionnel inhérent à sa donation n'est pas re-présenté (comme *passé*), l'objet-événement-temporel n'est pas identifiable en tant que tel, son unité perceptive n'étant pas encore assurée (il n'est à ce stade qu'un « pur-vécu »). Par conséquent, sa donation n'étant toujours pas rétentionnellement

[21] *Ibidem*, p. 58.
[22] *Ibidem*, p. 70.

achevée, son unité n'est point manifeste, elle est *à venir*. C'est l' « objectivation immanente » (ou re-présentation) du flux rétentionnel (ou d'une partie de ce flux) qui constituera finalement ledit objet comme unité perceptive autonome.

La mémoire : synthèse passive et constitution d'un « milieu »

> « Le temps n'apparaît jamais détaché des objets-événements temporels. Ces derniers sont ce sur quoi portent les actes de conscience. A la différence du psychologue ou du spécialiste des neurosciences, pour le phénoménologue le contenu de l'objet est moins important que la manière dont il apparaît[23]. »

Nous avons déjà beaucoup discuté des modes de présentation des objets-événements-temporels, mais nous devons approfondir encore notre analyse et l'article de Francisco Varela, intitulé « Le présent spécieux » nous fournit de précieux outils pour effectuer cette tâche. Varela, s'appuyant explicitement sur les acquis de la phénoménologie husserlienne, souligne que

> « [...] ce qui caractérise les objets temporels est leur double aspect de durée et d'unité. La durée est corrélative de la direction intentionnelle : je suis en train de passer devant cette maison, cet oiseau a volé d'ici à là. Il s'agit de durées actuelles, renvoyant à l'objet, qui est localisé dans le temps. L'unité est corrélative de l'individualité des objets-événements en question, dans la mesure où ils se détachent comme des touts distincts de l'arrière-plan des autres événements. Un objet-événement-temporel est donc un acte complet qui couvre un certain intervalle de temps T. Cependant, l'acte entier est un processus continu, dans le décours duquel les moments présents sont articulés, non sous la forme d'une unité finie, mais au sein d'une succession[24]. »

Une expression de Varela attire tout particulièrement notre attention : « *l'arrière-plan des autres événements* ». De quel « *arrière-plan* » s'agit-il exactement ? Comment et pourquoi le *fond* sur lequel se manifestent les objets-événements-temporels ne s'évanouit-il pas au moment même où nous distinguons dans leurs singularités respectives les objets-événements-temporels en question ? Nous nous sommes intéressés jusqu'ici principalement aux modalités d'apparition de l'objet-événement-temporel considéré *isolément*, il est temps de se pencher

[23] Francisco Varela, « Le présent spécieux : une neurophénoménologie de la conscience du temps ». In *Naturaliser la Phénoménologie, Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives.* Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 346.
[24] *Ibidem*, p. 346.

sur l'*environnement*, ou *milieu* spécifique à la manifestation des objets-événements-temporels :

> « Il y a toujours un centre, le moment présent avec un contenu intentionnel focalisé (par exemple, cette pièce avec mon ordinateur devant moi, sur lequel les lettres que je suis en train de taper s'inscrivent). Ce centre est limité par un horizon (ou « frange ») qui est déjà passé (je retiens encore le début de la phrase que je viens d'écrire), et il se projette vers le moment suivant qu'il vise (cette session d'écriture n'est pas encore finie). Ces horizons sont mobiles : ce moment même qui était présent (et qui donc n'était pas simplement décrit, mais vécu comme tel) glisse vers un présent tout juste passé. Puis il sombre, loin de la vue : je ne peux pas le retenir dans son immédiateté, il me faut lui ajouter une épaisseur supplémentaire pour le maintenir[25]. »

Si je fixe mon attention sur un objet, les données perceptives élémentaires informant la présentation de ce dernier ne disparaissent pas dès les premières impressions, elles sont au contraire conservées dans le temps par un flux rétentionnel, pendant que spécieusement d'autres données se superposent et modifient continûment tout en la structurant, la re-présentation dudit objet. Ce recouvrement permanent de la rétention par le ressouvenir (ou la re-présentation) structure l'extension perceptive de l'objet, aussi bien d'un point de vue temporel que spatial. Mais plus encore, ces données nouvelles qui recouvrent la rétention des impressions primaires, et qui alimentent et constituent les actes de re-présentation, sont elles aussi des rétentions d'autres impressions primaires. En effet, quand bien même mon attention ne serait fixée que sur un seul objet, il n'en reste pas moins qu'une indénombrable quantité de rétentions continue d'étendre temporellement des informations relatives à la présentation des autres objets dont est constitué l'*environnement*, ou *milieu* dans lequel mon propre corps est intégré. Soyons attentifs aux termes employés par Varela, ce dernier souligne que le « [...] moment même qui était présent (et qui donc n'était pas simplement décrit, mais vécu comme tel) glisse vers un présent tout juste passé. » Mais quel est ce « moment » présent qui, pris dans la dynamique du flux rétentionnel, se dégrade en un « présent tout juste passé »? Par « moment », il ne faut pas entendre une phase ou transition temporelle désincarnée, encore moins l'équivalent de ce qu'un point mathématique est à la ligne, mais plutôt la rétention d'informations perceptives, intégrées « dans un flux de phases constitutives, qui

25 *Ibidem*, pp. 344-345.

subissent une objectivation immanente[26]. » Un « moment » n'existe en tant que tel qu'à condition d'être rétroactivement perçu comme unité *soustraite* au flux temporel immanent. C'est acte d'abstraction constitue l'effort même de re-présentation, dont procède en partie l'appréhension des objets-événements-temporels. Ainsi, un « moment » du flux est en soi comme un *croisement* de rétentions sur lequel, par un acte de re-présentation, nous portons notre attention. Le « moment » présent glissant vers le « tout juste passé » est intégré dans un *réseau* de flux rétentionnels dont procèdent la présentation des vécus et la re-présentation des objets-événements-temporels. Le « dégradé » des impressions primaires, auquel se superpose la re-présentation d'un objet-événement-temporel, par exemple une mélodie, n'est jamais totalement isolé. En effet, à l'écoute d'une mélodie, bien d'autres rétentions s'additionnent et constituent le *milieu* de l'expérience vécue : imaginons que la mélodie en question soit jouée par un pianiste sur une scène. Pendant l'écoute, en sus du flux rétentionnel inhérent à la donation même de la mélodie, d'innombrables impressions (ou stimuli sensoriels) continuent spécieusement d'être intégrées dans des rétentions plus confuses (autrement dit plus ou moins hors de portée de notre attention); ces rétentions structurent par leur *interdépendance* la présentation *synthétique* des autres vécus, des autres objets-événements-temporels constitutifs de l'expérience, ou plus précisément, du *milieu* afférent au déroulement de cette dernière. Ce *réseau* de rétentions constitue la trame de ce qui, au sens le plus large, apparaît ; ainsi, le flux rétentionnel de la mélodie, bien qu'inhérent à la présentation singulière de cette dernière, n'est jamais totalement isolé, autonome, et par la même occasion, originel. C'est pourquoi toute rétention est déjà l'objet d'une synthèse élémentaire, celle-là même qui effectue la liaison des « dégradés continus », structurant ainsi le *milieu* de toute expérience possible. C'est ladite *synthèse* qui permet que notre perception de la mélodie soit intégrée dans une perception plus synoptique d'un ensemble homogène et plus ou moins ordonné de vécus et d'objets-événements-temporels (par exemple, les éléments du décor, les silhouettes des autres membres de l'auditoire, les émotions qui nous étreignent et les pensées qui nous viennent pendant l'écoute de la mélodie, etc.). C'est cet ensemble homogène et plus ou moins ordonné de vécus que nous désignons par la notion de *milieu*. Le *milieu* ne désigne pas directement l'espace où sont perçus les objets-événements, mais plutôt la synthèse et la synchronisation des flux rétentionnels soutenant l'apparition desdits objets. Ainsi, la perception d'un objet-événement ne se suffit jamais à elle-même et se déporte automatiquement

[26] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905). Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 70.

vers d'autres vécus plus ou moins distincts, d'autres objets-événements-temporels. Ce rituel de la conscience peut être exprimé de la façon suivante : la perception des objets-événements temporels fonctionne par déplacements successifs et continus d'un *objet* à un autre, ou de groupes d'*objets* à d'autres groupes d'objets, en vertu de ce que la présentation de ces derniers doit être entendue comme le résultat d'une synthèse originelle de tous les flux rétentionnels, dont l'interdépendance est la condition même de l'apparition des « contenus présentatifs[27]. » Même si nous n'en n'avons point conscience immédiatement, tout « contenu présentatif » ne se donne jamais seul, il est en effet intégré (en raison de la *synthèse* évoquée ci-dessus) dans un *réseau rétentionnel* au travers duquel sont déployées et conservées quantités d'informations perceptives, dont l'organisation rend compte d'un certain *milieu* subsistant toujours au-delà des manifestations singulières des événements qui requièrent notre attention.

L'« arrière-plan » d'un événement constitue par conséquent une condition préalable et nécessaire à l'apparition dudit événement. Par exemple, au moment même où j'aperçois un oiseau posé sur une branche, la présentation de cet événement ne peut constituer à elle seule une limite irréductible du *perceptible* en général : en effet, la *scène* qui m'interpelle est comme une sorte d'architecture perceptive en mouvement continu, formée d'un enchevêtrement de durées (ou rétentions) distinctes (quant à leurs « contenus présentatifs » respectifs) mais temporellement interdépendantes (car unifiées par une *synthèse originelle* qu'il s'agira bientôt d'identifier). Ces durées (ou rétentions) correspondent à autant d'objets-événements constitutifs de l'arrière-plan de ma vie psychique. L'« arrière-plan » de la succession des contenus présentatifs occupe donc une place prépondérante dans la saisie de ces derniers par re-présentation. En effet, l'unité de l'objet-événement "A" (rétroactivement saisie, ou re-présentée) n'est provisoirement identifiée, et par là même avancée, que *relativement* à d'autres objets-événements que l'objet-événement "A" *n'est manifestement pas.* Dans un langage leibnizien, nous dirions que nous *percevons* (plus ou moins confusément) en sus de l'*aperception* (ou *appréhension*) de l'objet-événement-temporel spécifique "A", une multiplicité d'autres objets-événements-temporels qui constituent l'arrière-plan des re-présentations de l'objet "A". C'est en se re-présentant continûment la rétention donatrice de "A" que progressivement, nous l'avons déjà mentionné, viendront s'ajouter de nouvelles informations qui étendront notre aperception (Husserl dirait plutôt « appréhension ») de "A". Ces nouvelles informations manifestent un accroissement des liaisons établies entre "A" et les objets-événements-temporels constitutifs de l' « arrière-plan » de "A". Plus des

[27] *Ibidem*, p. 70.

liaisons sont établies entre "A" et d'autres objets-événements-temporels (autrement dit plus le flux des re-présentations de "A" s'épaissit par intégration d'informations nouvelles), plus l'appréhension de l'arrière-plan devient distincte, ou tout du moins, tend à le devenir.

Un « pur-vécu » n'est jamais totalement isolé dans sa donation originelle, il est intégré dans un réseau plus vaste de rétentions interdépendantes, qui sont pour ainsi dire *contractées* dans un flux temporel immanent désigné par Husserl comme « absolu ». Par conséquent, la tentative de se re-présenter adéquatement le « pur-vécu » est dès le départ biaisée, puisque ledit effort de re-présentation ne pourra se développer qu'en objectivant le « pur-vécu » (c'est à dire en constituant ce dernier comme « objet-événement » rétroactivement déterminé); or, cette « objectivation immanente » ne s'accomplit qu'en rapportant constamment, pour mieux le discerner dans son identité propre, le « pur-vécu » (ou plus précisément, le « pur-vécu » *re-présenté*, c'est à dire appréhendé comme objet-événement-temporel) à ce qu'il n'est pas, c'est à dire à d'autres objets-événements constitutifs de l'arrière-plan spatio-temporel dont il se détache (par degrés croissants d'abstraction). Percevoir plus clairement, plus distinctement "A" équivaut à déterminer au travers d'un ensemble de représentations, la position de "A" par rapport à l'arrière-plan de son *extension temporelle informative* ; il s'agit de révéler comment "A" interagit avec un certain nombre d'autres objets-événements-temporels afin, d'une part, de mieux discerner l'identité de "A", et d'autre part, de percevoir plus distinctement le *milieu* (ou arrière-plan) des objets-événements en général. Plus de tels liens seront mis à jour, plus l'extension temporelle informative de "A" prendra de l'ampleur, tandis que paradoxalement, la saisie de l'*unité* de "A" sera continûment reportée dans le temps, à cause de l'ajout d'informations nouvelles qui modifieront sans cesse notre point de vue sur "A".

> « Ce qui signifie, et c'est là un point fondamental de la genèse phénoménologique a priori : le souvenir est dans un flux continuel, parce que la vie de la conscience est dans un flux continuel, et ne s'assemble pas seulement terme après terme dans la chaîne. Au contraire, chaque élément nouveau réagit sur l'ancien, son intention anticipatrice se réalise et, par là, se détermine, ce qui donne à la reproduction une coloration déterminée. Ici se montre donc une rétroaction nécessaire a priori ; l'élément nouveau renvoie à son tour à un nouvel élément, qui en apparaissant se détermine, et modifie les possibilités reproductrices de l'élément ancien, etc[28]. »

[28] *Ibidem*, p. 73.

Au moment même où j'aperçois, par exemple, un oiseau posé sur une branche, je perçois continûment de façon plus ou moins confuse l'arrière-plan à partir duquel l'objet-événement-temporel « *cet* oiseau » se manifeste distinctement. Cette assertion reste évidemment à expliquer plus en détail, nous nous contentons pour le moment d'exposer notre interprétation du concept de *milieu*, ou d'« arrière-plan » des objets-événements temporels. Cet arrière-plan, ou *fond* des apparitions phénoménales est plus clairement identifié par Varela lorsque ce dernier s'intéresse à la temporalité immanente du « temps absolu constituant le flux de la conscience ». Traitant de la remémoration, Varela précise comment s'effectue l'acte véritable, ou « pur » de cette dernière :

> « Je peux revivre très clairement le dernier percept visuel dans la tâche. Mais cette évocation n'est complète que quand elle charrie avec elle le contexte incarné dans lequel l'image est survenue (ma posture, la voiture passant au loin, les fragments concourants d'idéation que j'avais lors de la tâche). En d'autres termes, bien que l'évocation vise un objet qui est donné à la présence sur un mode spécifique [...], elle le vise en tant que champ : l'objet visé est un centre, mais c'est aussi une périphérie pleine du contexte de l'expérience[29]. »

Le « contexte de l'expérience » est une autre façon de désigner l'*arrière-plan* des objets-événements-temporels ; la notion d' « expérience » renvoie tout d'abord à l'interdépendance des flux rétentionnels dont procède en partie l'extension d'un certain *milieu*, constitué d'une pluralité de vécus donnés sans discontinuité dans l'intuition originaire et progressivement détachés les uns des autres par un processus de re-présentation laissant apparaître des objets-événements distincts.

Cette dynamique inhérente à la perception des objets-événements est celle là-même du processus de l' « objectivation immanente »[30] Ce point est essentiel, il s'agit de montrer comment « tout ce qui, au sens le plus large, apparaît, est représenté, pensé, etc. » participe d'un *milieu dynamique* et temporellement irréductible à partir duquel la « *position* » de n'importe quel objet-événement peut être relativisée. Par exemple, la « *position* » de l'objet-événement « *cet* oiseau » varie constamment en fonction des changements de l'arrière-plan de cette *apparition* : plus ou moins spécieusement d'autres rétentions deviennent de plus en plus distinctes, de plus en plus re-présentées, de plus en plus objectivées, et l'apparition de l'oiseau a déjà changé de « *position* » par rapport à ce réseau de rétentions en perpétuelle mutation. Les termes de *milieu* et de *position*

[29] Francisco Varela, « Le présent spécieux : une neurophénoménologie de la conscience du temps ». In *Naturaliser la Phénoménologie, Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 375.

[30] V. § 23 des Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps.

appartiennent au champ lexical de la spatialité, mais il s'agit d'une spatialité d'un genre très particulier dont nous traitons ici. La spatialité telle que nous la mentionnons équivaut en effet à de l'*extension temporelle informative*, autrement-dit, toute intégration d'informations dans un flux temporel implique une forme d'extension, ainsi qu'une « objectivation immanente » desdites informations, objectivation constitutive de ce que Husserl nomme « des apparitions perceptives (des perceptions extérieures), des souvenirs, des attentes, des souhaits, etc., en tant qu'unités de la conscience intime[31]. » Ces « unités de la conscience intime » ne sont constituées en tant qu'unités qu'à la suite du processus de re-présentation qui permet de les isoler du flux de phases inhérent à leur donation originelle. Ce processus de re-présentation n'échappe en aucun cas à la dynamique rétentionnelle, la rétention étant la structure intime, irréductible de tout ce qui apparaît. De ce point de vue, la re-présentation est comme un recouvrement de rétentions (donatrices) par d'autres rétentions (reproductives), avec ceci de particulier que les secondes visent encore les premières, les posant ainsi comme *passées* tout en leur ajoutant *quelque chose de plus* : des informations nouvelles. Cet ajout d'informations nouvelles correspond à un « *repositionnement* » constant des rétentions donatrices et reproductives par rapport au *milieu* dont elles participent, ce dernier se manifestant continûment au travers des flux de phases de présentation des vécus et des flux de phases de re-présentation des objets-événements constitués. Ainsi, ce qui se donne ne devient distinct que remémoré. De ce point de vue la synthèse originelle des flux rétentionnels, aussi bien donateurs que reproductifs (re-présentés) doit être de nature mnésique, il nous faut donc à présent aborder la notion de *mémoire* dans un sens très particulier.

Conscience et mémoire

Le souvenir est une re-présentation d'un « perçu », autrement dit d'un flux rétentionnel identifié comme achevé (ou provisoirement déterminé comme tel); mais ce n'est pas tout, le souvenir d'un événement est un *repositionnement* dudit événement par rapport à tout ce qui s'est ajouté de nouveau entre la perception de l'événement en question et le « maintenant actuel ». Le souvenir d'un perçu consiste à présenter de nouveau *tel* objet-événement passé, dans le sens de "rendre à nouveau *présent*" ce dernier. La caractéristique essentielle du souvenir réside en la qualité temporellement déterminée de celui-ci, à savoir la marque du pas-

[31] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905). Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 70.

sé qui lui est inhérente, malgré sa donation réactualisée dans le présent. Le souvenir d'un événement manifeste deux traits fondamentaux de *l'événement* lui-même :

1. La donation d'un événement rétentionnellement étalée puis progressivement objectivée par un acte de re-présentation, n'est jamais isolée, car au *moment* précis où celle-ci se produit, la *position* qu'elle occupe par rapport aux autres rétentions donatrices (dont le réseau constitue l'arrière-plan ou *milieu* de tout vécu) est absolue et unique. Cette donation de l'événement (la perception originelle de ce dernier) pourrait être reproduite autant de fois souhaitées, jamais elle ne retrouverait la même position par rapport à l'arrière-plan de son apparition première, cet arrière-plan (ou *milieu*) se révélant progressivement au travers de donations renouvelées continûment.

> « Rendons-nous clairs ces rapports sur un exemple : je me souviens du théâtre illuminé – cela ne peut pas signifier : je me souviens d'avoir perçu le théâtre. Sinon cette dernière phrase signifierait : je me souviens d'avoir perçu que j'ai perçu le théâtre, etc. Je me souviens du théâtre illuminé, cela signifie : "en mon for intérieur" je vois le théâtre illuminé comme passé. Dans le maintenant je vois le non-maintenant. La perception constitue le présent. Pour qu'un maintenant se tienne comme tel devant mes yeux, je dois percevoir. [...] Je me souviens du théâtre illuminé d'hier, cela veut dire : j'accomplis une "reproduction" de la perception du théâtre, et alors le théâtre flotte devant moi dans la représentation comme un présent, c'est lui que je vise, mais à la fois j'appréhende ce présent comme se trouvant en arrière par rapport au présent actuel des perceptions présentes actuelles. [...] Le remémoré apparaît comme ayant été présent, et ce de façon immédiatement intuitive ; et il apparaît ainsi grâce au fait qu'apparaît intuitivement un présent qui est à distance du présent actuel. De ces deux présents, celui-ci se constitue dans la perception réelle, et celui-là, qui apparaît intuitivement, la représentation intuitive du non-maintenant, se constitue dans une réplique de perception, dans une "re-présentation de la perception antérieure", en qui le théâtre vient se donner "quasi-maintenant"[32]. »

L'épaisseur temporelle qui vient s'ajouter entre l'événement perçu et le même événement remémoré n'est point constituée de vide, elle est au contraire informée par la reconnaissance (ou re-présentation) progressive et continue de rétentions jusque-là restées hors de portée de notre attention. Ces rétentions constituent, bien que *discrètes*, l'extension temporelle et spatiale de *l'arrière-plan* des objets-événements plus distincts requérant notre attention dans le moment présent.

[32] *Ibidem*, pp. 77-78.

Lorsque la donation originelle de *tel* événement se produit, bien d'autres rétentions plus discrètes sont impliquées dans l'apparition dudit événement ; par conséquent, ce dernier doit occuper une position *absolue* dans le temps et l'espace au moment précis de sa manifestation, la configuration du réseau rétentionnel étant en perpétuel changement. Ainsi, sur le mode du souvenir, le « perçu » qui se re-présente à la conscience ne réapparaît jamais totalement *isolé* : « Je peux revivre très clairement le dernier percept visuel dans la tâche. Mais cette évocation n'est complète que quand elle charrie avec elle le contexte incarné dans lequel l'image est survenue[...][33]. »

Dans l'acte de remémoration de l'événement "A", le contexte entier ne réapparaît jamais entièrement, d'une part en raison des informations nouvelles qui se sont superposées aux anciennes et ont ainsi repoussé plus loin dans le passé les éléments singularisants du contexte en question (modifiant ainsi l'arrière-plan des objets-événements-temporels), mais aussi parce que le contexte lui-même n'a jamais été synoptiquement et distinctement perçu au moment même où s'est produit l'événement. En effet, d'innombrables rétentions rendaient compte continûment d'une extension spatio-temporelle (ou *milieu*) tandis que nous étions attentifs à l'événement "A", mais les objets-événements correspondant à ces flux rétentionnels discrets, bien qu'impliqués dans la perception que nous avions de "A", ne sont point apparus très distinctement car ils se trouvaient à ce moment là plus ou moins hors de portée de notre attention. La dimension véritablement claire et distincte (ou *consciente*) du contexte d'un événement n'est ainsi jamais très étendue, la majorité des rétentions constitutives dudit contexte étant discrètes. Si nous pouvions *figer* temporellement ledit contexte pendant l'accomplissement de l'événement, et que nous décomposions ce dernier en une succession de points, chacun de ces points formerait, plutôt qu'une *unité finie*, une *ouverture* sur une pluralité de flux discrets. Le point, représentant symboliquement une phase du déroulement de l'événement, peut être considéré comme un *croisement* de flux constitutifs du contexte : il est en quelque sorte un *carrefour* où se rencontrent et s'articulent les informations inhérentes à des rétentions discrètes (ces dernières formant alors un vaste réseau aux « dimensions » indéterminées). Au cours de son apparition (en tant que vécu pur), l'événement n'est encore douée d'aucune autonomie, il est constitué d'une contraction de flux rétentionnels interdépendants dont les ramifications vont bien haut-delà de ce que l'attention peut nous permettre de percevoir distinctement. Ce n'est qu'une fois re-présenté (objectivé), que

[33] Francisco Varela, « Le présent spécieux : une neurophénoménologie de la conscience du temps ». In *Naturaliser la Phénoménologie, Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives.* Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 375.

l'événement prend de l'autonomie, et se singularise : une partie de ces flux interdépendants se re-présente et prend forme au travers de cet acte de la mémoire qui constitue l'événement en tant que tel par objectivation immanente. Si l'événement occupe une position absolue dans le temps et l'espace, c'est parce que chacune de ses phases constitutives le rapportent à son contexte (ou *milieu*) de manière unique, irréductible, ledit contexte étant toujours en perpétuel changement.

2. En outre, le « perçu » qui se présente à nouveau dans le souvenir doit être repositionné par rapport à l'arrière-plan des objets-événements-temporels qui s'est modifié depuis le moment de la donation originelle du « perçu » en question, c'est pourquoi ce dernier subira nécessairement des modifications (plus ou moins distinctes) quant à son contenu présentatif initial en fonction des informations nouvelles qui se seront immiscées entre sa donation originelle et sa « reproduction » dans le souvenir. C'est pourquoi nous pouvons avancer l'idée d'un positionnement spatio-temporel absolu de tout événement : l'événement qui se donne occupe une place déterminée dans un réseau rétentionnel en perpétuel mutation, mais l'apparition *elle-même* dudit événement est à tout jamais liée aux circonstances qui l'accompagnèrent (et la rendirent possible), elle est pour ainsi dire la résultante d'un agencement rétentionnel unique et définitivement révolu. C'est pourquoi dans l'acte de remémoration d'un événement, il est impossible de reproduire à l'identique la totalité des conditions qui accompagnèrent l'apparition de ce dernier :

> « Le souvenir présent est un phénomène tout à fait analogue à la perception, il a en commun avec la perception correspondante l'apparition de l'objet ; seulement l'apparition a un caractère modifié, grâce auquel l'objet ne se tient pas là comme présent, mais comme ayant été présent[34]. »

L'objet-événement-temporel continûment repoussé dans le temps conserve son identité (il reste *le même*) en vertu de sa position absolue par rapport à l'arrière-plan rétentionnel au travers duquel son apparition devint possible dans le présent perceptif. Le souvenir conserve l'identité de l'objet-événement en ce qu'il le reproduit en rapport avec un environnement rétentionnel « photographié » selon un point de vue singulier. La reproduction mnésique dudit objet-événement-temporel charrie avec elle le contexte originel de son apparition perceptive (de façon plus ou moins confuse), mais ce contexte ayant désormais le caractère de

[34] Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905). Paris, Presses universitaires de France, 1996, pp. 78-79.

ce qui est passé, la position de l'objet-événement-temporel qui s'y rapporte est absolue :

> « Mais alors, comment – à l'encontre du phénomène du changement continu de la conscience du temps – la conscience du temps objectif, et tout d'abord de la situation et de l'extension temporelle identiques, a-t-elle lieu ? La réponse est la suivante : grâce au fait qu'à l'encontre du flux du repoussement temporel, du flux des modifications de la conscience, l'objet, qui apparaît comme repoussé, demeure précisément maintenu par aperception dans une identité absolue, et ce avec la thèse, éprouvée dans l'instant présent, qui le pose comme "ceci". [...] Quand le phénomène tombe dans le passé, le maintenant recoit le caractère de maintenant-passé, mais il demeure le même maintenant, à ceci près que, par rapport au maintenant à chaque fois actuel et temporellement nouveau, il se tient là comme passé[35]. »

Imaginons que nous disposions d'une « cartographie » rétentionnelle, et que nous puissions bien identifier les multiples connexions de l'objet-événement-temporel avec son « environnement » rétentionnel d'abord le plus immédiat, et ensuite le plus éloigné, nous pourrions appréhender aisément le caractère absolu de sa position. Et c'est la retombée de l'objet-événement-temporel dans le passé qui lui confère une position absolue, en effet, l'environnement (ou réseau) rétentionnel duquel émergea ledit événement étant désormais virtuellement figé par une re-présentation plus ou moins confuse (un « ressouvenir ») qui le maintient à l'écart du présent, l'événement par rapport à son environnement occupe donc, en apparence, une position définitive, irréductible, et absolue (un peu comme un corps photographié dans un certain contexte et dont les relations avec son environnement immédiat semblent à jamais figées). Nous disons « en apparence », car une *révision* dudit objet-événement-temporel est toujours possible, en effet, par des actes de mémoire nous pouvons indéfiniment re-présenter l'événement et le repositionner par rapport aux objets-événements-temporels les plus récents, réajustant donc indéfiniment sa position par rapport à son contexte d'apparition initial. Finalement, *penser, se re-présenter* la spontanéité perceptive par des processus d'objectivation immanente, c'est *réviser* en permanence nos vécus, plus exactement une partie de nos vécus. Quelles sont les conséquences potentiellement dérivées de cette assertion ? Premièrement, à partir de cette assertion nous pouvons établir que nul événement ne peut être *de facto* dissocié

[35] Francisco Varela, « Le présent spécieux : une neurophénoménologie de la conscience du temps ». In *Naturaliser la Phénoménologie, Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives.* Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 345.

des conditions multiples (tant manifestes que discrètes) de son apparition. Or, les conditions en question, de par leur nature intrinsèquement perceptive, sont en mouvement perpétuel, c'est pourquoi tel événement ne peut jamais se reproduire à l'identique. Deuxièmement, la re-présentation d'un objet-événement temporel par des actes de mémoire, n'est jamais isolée, bien au contraire, ladite re-présentation s'effectue en relation constante avec un réseau de re-présentations antérieures (*passées*) dont l'architecture est constamment modifiée en fonction des rétentions et re-présentations nouvelles (*présentes*). Finalement, nous pouvons dire que l'objet-événement-temporel est toujours un point de vue provisoire et singulier sur le réseau potentiellement infini de nos impressions rétentionnellement dévoilées et agencées.

La synthèse mnésique

Francisco Varela, dans son article intitulé « Le présent spécieux », établit une corrélation entre la dynamique du flux temporel immanent et l'hypothèse dite de « la synchronisation neuronale », hypothèse selon laquelle « c'est la coïncidence précise de la décharge des cellules qui procure son unité à l'expérience mentale cognitive ». Il s'agit pour Varela d'expliquer scientifiquement l'émergence du flux temporel immanent d'un point de vue naturaliste, en réduisant le phénomène immanent de la liaison temporelle et continue de nos perceptions au « couplage d'assemblées neuronales par synchronisation » : l'activité synchronisée d'assemblées neuronales traitant chacune de propriétés spécifiques afférentes aux objets pourrait résoudre l'énigme de la liaison perceptuelle et du flux temporel immanent. Cette thèse, d'abord défendue par Christof von der Malsburg au début des années 80, puis par Andreas Engel et Wolf Singer qui la développèrent au fil d'un certain nombre d'expériences, suppute que les objets représentés dans le cortex visuel sont distinctement perçus grâce à des assemblées de neurones faisant feu simultanément. Par exemple, imaginons la scène suivante : abandonnés sur un banc public, par un individu trop distrait, deux objets disposés l'un à côté de l'autre, un sac de sport et un parapluie. Chacun des deux objets sera représenté par une vaste assemblée de neurones dans le cerveau. Chaque assemblée comprendra des neurones capables de détecter différents attributs de chaque objet, comme la couleur, le mouvement ou l'orientation de ses lignes et contours, etc. Et c'est par la synchronisation de ces différents neurones codant pour ces différents attributs que serait obtenue l'image cohérente et unifiée du sac de sport. Quant aux neurones codant les différents attributs du parapluie, ils feront également feu en synchronie pour fournir une image unifiée du parapluie mais de façon décalée dans le temps par rapport à l'assemblée de neurones codant pour

le sac de sport. Et c'est ainsi que nous pourrions percevoir consciemment deux objets distincts qui se détachent d'un fond lui aussi distinct (qui serait représenté par une troisième assemblée de neurones), et non un chaos de lignes et de couleurs indifférenciées. Ces synchronisations d'ensembles neuronaux sont désignées par Varela comme « des événements constitutifs qui ont une durée d'échelle "1'/10" » et « formant des agrégats qui se présentent comme incompressibles, mais qui réalisent des actes cognitifs d'échelle "1"[36]. » Ce que Varela désigne par « une échelle "1/10" », c'est la temporalité afférente aux « événements élémentaires »[37] dont l'activité constitue le soubassement neurologique des actes cognitifs « d'échelle "1" », c'est à dire des actes cognitifs pré-conscients (que nous pourrions qualifier d'automatiques) tels que tourner la tête, distinguer des lignes, des couleurs, des sons, etc. D'après Varela, « […] tout acte mental est caractérisé par la participation simultanée de nombreuses régions du cerveau, fonctionnellement distinctes et topographiquement distribuées, et de leur "incarnation sensori-motrice"[38]. »; Il ajoute que « pour le spécialiste des neurosciences, relier et intégrer ces différents composants qui sont à la racine de la temporalité est une tâche complexe[39]. »

Varela semble suggérer que le flux temporel immanent coïncide avec l'interdépendance de facteurs multiples participant à la complexité des activités cérébrales. Or, ne faut-il pas remarquer dès à présent le problème suivant : comment la synchronisation d'un certain nombre de zones cérébrales aboutissant à la réalisation d'un acte cognitif spécifique, peut-elle s'accomplir autrement qu'au travers d'une temporalité séquentielle ? Afin d'accomplir un acte cognitif élémentaire, par exemple distinguer les contours d'un objets, la synchronisation des zones cérébrales sollicitées ne s'effectuera pas de manière aléatoire, mais au contraire coordonnée en fonction de la tâche à accomplir. Si l'accomplissement d'un acte cognitif élémentaire suppose un « recrutement d'ensembles neuronaux largement distribués[40] », ces ensembles neuronaux ne sont pas invoqués de manière aléatoire, ils sont « *recrutés* » en fonction d'un programme spécifique visant à l'accomplissement d'une tâche toute aussi spécifique ; l'idée de *programmation* des synchronisations d'assemblées neuronales en fonction des actes cognitifs à développer permet de considérer le rôle de la mémoire sous un angle différent : que les régions du cerveau sollicitées pour l'accomplissement des actes cognitifs soient « fonctionnellement distinctes et topographiquement

36 *Ibidem*, p. 356.
37 *Ibidem*, p. 356.
38 *Ibidem*, p. 350.
39 *Ibidem*, p. 350.
40 *Ibidem*, p. 355.

distribuées[41] » lorsqu'elles interagissent, soit, mais la coordination de ces multiples et différentes bases neurales implique que ces dernières soient intégrées dans des séries temporellement déterminées, c'est à dire préfigurées pour l'accomplissement d'une ou plusieurs tâches cognitives précises. Varela insiste sur le fait que « [...] l'émergence d'un acte cognitif suppose la coordination de nombreuses régions différentes, impliquées dans des aptitudes diverses : perception, mémoire, motivation, et bien d'autres[42]. »

Mais justement, qui dit « émergence » dit aussi nécessairement *conservation* dans le temps des informations afférentes à chaque étape de la coordination des assemblées neuronales permettant ladite émergence des actes cognitifs. Cette conservation ne peut être aléatoire, puisque l'enchaînement des processus complexes (allant des décharges cellulaires aux comportements émergents que sont les actes cognitifs) doit obéir à un *ordre* précis, celui d'après lequel sont transmises et coordonnées les informations inhérentes et spécifiques à tous les composants de la chaîne : « L'idée clé est que cet ensemble émerge parce que l'activité neuronale forme des agrégats transitoires de signaux, verrouillés en phase, en provenance de multiples régions[43]. » Il existe donc en quelque sorte une « mémoire informative » qui préfigure l'activité cérébrale, en intégrant dans des temporalités séquentiellement déterminées les synchronisations d'assemblées neuronales mobilisées pour l'accomplissement d'une ou plusieurs tâches spécifiques. Chaque étape des processus cognitifs, des soubassements neurologiques aux actes de conscience, doit être *conservée* dans le temps, c'est cette *conservation* qui mérite selon-nous d'être interrogée, ainsi que les modalités de son opérativité. La notion même de *conservation* est intimement liée à celles de *coordination* et d'*intégration*. Quand Varela soutient que les actes cognitifs « d'échelle "1" », c'est-à-dire pré-conscients, automatiques, se réalisent dans un temps qui « dépend dynamiquement de nombreuses assemblées dispersées[44] », il convient de préciser que le couplage de ces assemblées neuronales par synchronisation s'insère à chaque fois dans une séquence informative conduisant, par la succession ordonnée et cohérente de ses différents moments, à l'émergence d'un ou de plusieurs actes cognitifs. En effet, la notion d'*intégration*, dont dépend notamment celle de *coordination*, est fondamentale : elle implique la conservation dans le temps d'un ensemble d'informations provenant de régions cérébrales « fonctionnellement distinctes et topographiquement distribuées[45] ». Ces

[41] *Ibidem*, p. 350.
[42] *Ibidem*, p. 353.
[43] *Ibidem*, p. 354.
[44] *Ibidem*, p. 356.
[45] *Ibidem*, p. 350.

informations manifestent une *interdépendance* évidente une fois qu'elles sont mobilisées et liées au sein d'une séquence homogène ; séquence qui coïncide avec un ordre d'enchaînement spécifique desdites informations en fonction d'une fin prédéterminée (par exemple, l'émergence d'un acte cognitif élémentaire). Ces informations sont pour ainsi dire contractées dans une durée singulière dont le flux immanent coïncide avec l'incompressibilité de la séquence qui s'actualise :

> « Selon cette optique, le flux constant des activations sensorielles et de leurs conséquences motrices est incorporé au sein d'une dynamique endogène (qui n'est pas computationnelle-informationnelle) conférant au vécu son épaisseur et son incompressibilité[46]. »

La base de cette dynamique endogène est difficile à penser sans l'activité d'une « mémoire » qui *conserve* dans le temps les informations transmises par un certain nombre d'événements élémentaires (d'échelle "1/10") et favorise ainsi l'intégration de ces informations dans des séquences de plus en plus complexes aboutissant à des actes cognitifs d'échelle "1". Varela parle de « fenêtres d'intégrations » pour décrire ce processus d'émergence des actes cognitifs :

> « Ces fenêtres d'intégration constituées de façon endogène rendent compte du caractère discret et non linéaire du temps perçu ; non linéaire dans la mesure où ce caractère discret est plus un horizon d'intégration qu'une chaîne de quanta temporels[47]. »

Mais cet « horizon d'intégration » ne suggère-t-il pas l'application d'un « programme » en vertu duquel chaque élément intégré se voit conférer une position spécifique dans une séquence, ou plus précisément dans un regroupement coordonné de séquences visant à l'accomplissement d'une tâche cognitive déterminée ? Ce point nous semble essentiel, et insuffisamment abordé par Varela. Le problème que nous soulevons ici est avant tout celui des conditions de conservation des informations dans le temps, conservation qui favorise et même détermine la constitution de ces « fenêtres d'intégration » mentionnées par Varela. Ce dernier souligne que l'un

> « [...] des résultats majeurs des neurosciences modernes est d'avoir montré que les régions cérébrales sont effectivement interconnectées de façon réciproque [...]. Quelles que soient les bases neurales des différentes tâches cognitives, celles-ci engagent donc forcément de vastes régions du cerveau géographiquement séparées. On ne peut pas considérer que ces régions dis-

[46] *Ibidem*, p. 350.
[47] *Ibidem*, p. 351.

tinctes sont organisées selon un arrangement séquentiel à l'intérieur duquel un acte cognitif émergerait de la convergence graduelle de modalités sensorielles variées vers des régions associatives ou multimodales et des aires frontales de plus haut niveau, en vue de décisions et de la planification d'actes comportementaux. La perspective séquentialiste traditionnelle s'inscrit dans un cadre conceptuel où la métaphore de l'ordinateur est centrale – ainsi que l'idée d'un flux montant d'informations. Ici, au contraire, je mets en avant la forte prédominance des propriétés de la dynamique des réseaux, qui substituent à la séquentialité une détermination réciproque et un temps de relaxation[48]. »

Il faut pourtant que les *effets* engendrés par ces assemblées dispersées soient *conservés* pour être liés ensuite (phase de *coordination*) et provoquer l'émergence d'un acte cognitif déterminé. Que la période d'intégration ne soit pas fixe, certes, mais il n'empêche que l'intégration suppose la conservation des informations détenues et transmises par ces assemblées pour qu'une synchronisation (plutôt qu'une autre) soit activée. La mobilisation des assemblées n'est donc pas aléatoire, et suppose par conséquent, un réseau de séquences informatives prédéterminées, dont l'activation s'effectue en fonction des actes cognitifs sollicités par le « milieu »[49] (au sens très général d'environnement physique, psychologique, social, etc...) dans lequel évolue le sujet :

> « Il y a une continuelle co-évolution épigénétique du corps en action et du cerveau actif, dont l'activité implique une influence mutuellement structurante entre les quasi-cartes sensorielles et motrices, lesquelles sont enchevêtrées et fonctionnellement interdépendantes. Cette relève d'une conception topographique de la relation corps – cerveau par une conception pragmatique annonce la fin de l'idéologie dualiste de la représentation dérivée de la théorie de l'esprit des sciences cognitives, et l'avènement d'une philosophie de l'action en accord avec les neurosciences contemporaines[50]. »

L'idée centrale que nous avançons ici est que les fonctions cérébrales sont préfigurées pour être coordonnées, nous parlons donc ici d'une *mémoire originelle, ou génétique*, où seraient conservées les aptitudes et potentialités spécifiques à chaque organisme humain. Par *mémoire génétique*, nous entendons précisément

[48] *Ibidem*, p. 352.

[49] À propos de l'organisation intrinsèque de l'esprit en rapport avec son *environnement propre* (ou *Umwelt*, pour reprendre l'expression de Jakob Johann von Uexküll), nous renvoyons au concept d'énaction développé par Varela dans plusieurs ouvrages (notamment dans *Invitation aux sciences cognitives*, 1988).

[50] Jean Luc Petit, « Repenser le corps, l'action et la cognition avec les neurosciences ». In *Intellectica*, n° 36-37, 2003, p. 13.

la coordination des séquences informatives dont le réseau complexe forme ce que nous pourrions désigner comme étant la configuration de l'ensemble des activités cérébrales et de leurs corrélats sensori-moteurs en fonction des sollicitations d'un milieu et des tâches cognitives à effectuer. L'idée de synchronisation n'exclut pas celle de séquentialisation : par exemple, le recrutement synchrone d'ensembles neuronaux largement distribués ne signifie pas que les informations détenues et transmises par chacun de ces ensembles ne soient pas intégrées séquentiellement pour favoriser l'émergence d'un acte cognitif spécifique. Si nous considérons que la mobilisation de ces assemblées n'est pas aléatoire, mais s'inscrit dans un flux temporel incompressible en vertu d'une organisation prédéfinie des fonctions cérébrales, il devient possible de concilier l'idée de synchronisation d'assemblées neuronales fonctionnellement distinctes et géographiquement séparées avec l'idée d'une séquentialisation globale des informations sollicitées favorisant par leur interdépendance l'émergence d'actes cognitifs déterminés.

Conclusion : le temps comme architecture infinie

> « Qu'avons-nous appris, en effet, a considérer le monde de la perception ? Nous avons appris que dans ce monde, il est impossible de séparer les choses et leur maniere d'apparaître[51]. »

À propos de ladite « manière d'apparaître » des choses, nous avons montré que la temporalité est la forme même de la perception, en ce que tout objet perçu a un mode d'apparition déterminé par une temporalité nécessaire au déploiement des divers éléments qui le constituent. Chaque impression originelle (par exemple une couleur, un son, etc.) peut être symboliquement représentée comme un point (pure instantanéité) qui, par son *intégration* dans un flux rétentionnel, va d'une part persévérer dans son être (ne pas disparaître instantanément) et d'autre part progressivement interagir avec d'autres impressions originelles, jusqu'à former une ligne (première synthèse et présentation « en chair et en os » d'un objet) qui reviendra sur elle-même par un mouvement répété de mise en boucle (ressouvenir et re-présentation de plus en plus complexe et détaillée de l'objet). La constitution de l'objet pour une conscience repose donc sur deux mouvements temporels antagonistes mais complémentaires, à savoir la rétention (souvenir primaire) et le ressouvenir (souvenir secondaire). Ces actes constitutifs de l'expérience consciente renvoient respectivement à deux modes distincts de

[51] Maurice Merleau-Ponty, *Causeries*. VI, §2.

la donation des objets : par l'acte de la rétention (souvenir primaire) quelque chose *se présente* pour la première fois « en chair et en os »[52] sur la scène de la conscience, tandis que par l'acte du ressouvenir le même objet se re-présente de nouveau sur scène mais avec un supplément de détails qui modifient la perception originelle que nous avions de lui. Cet ajout de nouveaux détails est une conséquence de l'ajustement continu de notre perception des objets par rapport à l'environnement (ou arrière-plan) de ces derniers, ledit environnement étant en perpétuelle évolution, ou pour le dire autrement, en perpétuel dévoilement dans la donation continue de ses singularités :

> « Que les perceptions soient donatrices du soi cela vous est familier et ne pourra pas vous causer de difficultés. La "donation du soi" signifie ici phénoménologiquement que chaque perception en elle-même n'est pas seulement en général conscience de son objet, mais qu'elle rend son objet conscient d'une manière remarquable. La perception est la conscience de voir et de posséder l'objet en chair et en os. Donc pour parler par contraste, il n'est pas donné comme un simple signe ou image, il n'est pas médiatement conscient comme un objet simplement signifié ou apparaissant dans l'image, etc. ; bien plutôt il se tient là comme lui-même, comme tel qu'il est visé, et pour ainsi dire, en personne. [...] Nous pouvons aussi dire, la perception est caractérisée comme acquisition originaire de l'objet, le ressouvenir comme redisposition originaire de celui-ci[53]. »

Comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, ces deux actes constitutifs de la conscience temporelle que sont la rétention et le ressouvenir sont parfaitement dissociés par Husserl, qui insiste régulièrement sur leur différence de *nature*, avec toutes les conséquences que cela implique. La rétention est l'acte de la donation originelle des objets, elle est ce qui se donne à soi sans aucune forme de médiation, c'est donc elle qui permet seule la *présentation* des objets dans l'expérience en retenant (et par la même en *dévoilant*) dans un ordre et un rythme d'intégration déterminés les différents éléments participant de la structure des objets en question, favorisant ainsi leur apparition sur la scène de la conscience. La rétention renvoie donc à une expérience authentique, originelle et sans médiation d'aucune sorte de l'objet qui est pour ainsi dire tout entier *vécu* par la conscience, celle-ci ne faisant plus qu'un avec la présentation de ce dernier. En revanche, le ressouvenir est un retour de l'esprit sur une perception déjà

[52] Expression récurrente de Husserl pour désigner l'acte originellement donateur des objets qu'est la perception.

[53] Edmund Husserl, *De la synthèse passive, Section II : Évidence*. Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1998, p. 173.

révolue (ne serait-ce que de quelques secondes), et cet acte de la mémoire ne constitue déjà plus une donation primaire de l'objet, mais un repositionnement de la conscience de ce dernier par rapport à *l'environnement* dont il se détache. Par *environnement* il faut entendre une forme de mémoire en réseau qui conserve les multiples re-présentations plus ou moins achevées dont notre esprit dispose afin de modéliser (en fonction de ses besoins) les données continûment renouvelées de la perception. Ces re-présentations interdépendantes constituent la trame de notre intelligence et agissent comme un prisme pour la perception lorsque celle-ci revient sur elle-même dans des actes de re-présentation et d'objectivation immanente. Si nous reprenons la symbolique utilisée quelques lignes plus haut, nous pouvons dire que les boucles formées par les actes du ressouvenir à partir des données de la rétention originelle ont la fonction de *re-présenter* à la conscience tel ou tel objet avec un degré croissant de précision, un maximum de détails que la rétention originelle de l'objet ne rendait pas distinctement. Mais ce retour à l'objet dans l'acte du ressouvenir ne permet déjà plus de connaître ledit objet dans sa totalité vivante, incarnée, car entre la perception initiale de la donation originaire de l'objet et la nouvelle qui s'inscrit dans une image-souvenir (ou re-présentation), des informations nouvelles se sont ajoutées, et modifient *nécessairement* la perception authentique initiale. Plus des boucles se forment à partir de la donation originaire de l'objet, plus notre aperception de ce dernier semble être reportée dans le temps, comme si chaque information nouvelle se superposant aux re-présentations précédentes révélait les facettes encore inconnues dudit objet, et par conséquent reportait continûment l'appréhension de sa forme définitive. La différence entre perception et ressouvenir est ainsi bien identifiée, il ne s'agit jamais dans le ressouvenir d'une « présence en chair et en os » (que seule la perception est apte à donner), mais plutôt d'un « passé en chair et en os[54] ». Ce qui est posé c'est donc la relation entre perception comme acte originaire dans la présence et le ressouvenir qui n'est plus un acte originaire de connaissance de l'objet, mais un acte originaire de redisposition, de réactivation de l'acte perceptif passé et de ce qui était perçu. Mais cette réactivation de l'acte perceptif passé n'est jamais isolée, elle s'effectue en relation avec un *arrière-plan* (ou *réseau*, ou encore *environnement*) constitué des re-présentations passées conservées par notre mémoire, c'est pourquoi toute re-présentation nouvelle interagit nécessairement, avec plus ou moins d'intensité, avec les autres plus anciennes. Le mouvement de retour à soi de la boucle est un repositionnement de la quantité d'informations qu'elle charrie par rapport à son *environnement*

[54] Edmund Husserl, *De la synthèse passive, Section II : Évidence*. Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1998, p. 173.

(c'est à dire aux re-présentations passées), et chaque nouvelle boucle formée à partir d'une même rétention originelle repositionne une fois encore l'objet par rapport à son environnement (et inversement), modifiant ainsi la connaissance de l'objet en question. Ce dernier point est vertigineux : en effet, une connaissance achevée (homogène et unifiée) de l'objet semble *de facto* impossible à cause de ce mouvement de déplacement perpétuel de la perception vers la re-présentation, de la rétention vers le ressouvenir, c'est pourquoi nous ne connaîtrons jamais que des facettes de l'objet, la totalité de ce dernier nous étant inaccessible. Par conséquent tout processus de modélisation de l'objet est nécessairement biaisé en amont en ce que la temporalité de la donation originaire de l'objet est irrémédiablement perdue dans le glissement de la rétention vers le ressouvenir, qui marque l'avènement d'une temporalité plus abstraite et désincarnée, celle du présent de répétition[55]. De ce point de vue le projet d'une naturalisation de la phénoménologie husserlienne doit être relativisé, en effet, ledit projet repose en partie sur une méthodologie réductionniste selon laquelle les systèmes de complexité supérieurs (par exemple les états de conscience et les niveaux représentationnels), ne peuvent être compris qu'à partir des propriétés fondamentales de systèmes physiques sous-jacents, (par exemple le système nerveux).

Mais l'un des enseignements des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* est justement que le temps authentique est irrémédiablement *perdu* pour la re-présentation, et ne peut donc être intégré dans aucune forme d'objectivation. Une re-présentation complexe, comme l'est par exemple celle du système nerveux, est le produit d'un nombre incalculable de re-présentations sous-jacentes dont l'interdépendance et l'organisation reposent en définitive sur un temps de répétition et de réajustement perpétuel qui n'est plus tout à fait le temps des donations originelles. Les réseaux du niveau représentationnel, de plus en plus complexes et interdépendants, se forment à

[55] La dualité conceptuelle *rétention / ressouvenir* de la phénoménologie husserlienne trouve un certain écho dans la philosophie bergsonienne au travers de l'opposition des concepts de *mémoire spontanée* et *mémoire de répétition* : « Comment ne pas reconnaître que la différence est radicale entre ce qui doit se constituer par la répétition et ce qui, par essence, ne peut se répéter ?» Par des actes de répétition déterminés et finalisés, la mémoire re-présente (répete mécaniquement) des séquences rétentionnelles données afin d'en retirer des informations de plus en plus distinctes. A contrario, la « mémoire spontanée » ne se contente pas de répéter le passé « sous forme d'habitudes motrices », mais elle « retient l'image des situations par lesquelles elle a passé tour a tour, et les aligne dans l'ordre [irréductible] ou elles se sont succédé. » (Citations extraites de : Henri Bergson, *Matière et Mémoire*. Paris, PUF, p. 89.). La notion de « mémoire spontanée » tient dans la philosophie de Bergson une fonction similaire (mais pas totalement identique) à la fonction qu'occupe le concept de *rétention* dans la phénoménologie de Husserl.

partir du réajustement continu du ressouvenir par rapport à la perception présente, et ce réajustement (qui est en fait une intégration des informations de la perception nouvelle aux informations déjà hiérarchisées dans les réseaux mentionnés) nous « extrait » pour ainsi dire du temps absolu de la conscience donatrice pour nous introduire dans une temporalité de répétition qui reprend en boucle, à travers des actes de mémoire, les données de la perception et se les re-présente à nouveau, toujours avec un angle de vue différent. Nous comprenons alors que la nature même du niveau représentationnel implique que ce dernier soit constamment *révisé*, car les réseaux qui le constituent interagissant avec toute nouvelle perception (sur un mode d'intégration), ces derniers seront nécessairement affectés par tout ajout de données nouvelles, c'est pourquoi l'unité de la donation originaire d'un objet ne peut être récupérée dans cette temporalité en boucle du présent de répétition qui ne connaît et n'engendre que du multiple. Il y a donc bien dans la phénoménologie de Husserl une temporalité perdue, mais perdue seulement pour la conscience réflexive, en effet, en deçà de ses vastes réseaux représentationnels dont la permanence et l'interdépendance constituent notre intelligence, il existe un temps plus discret, plus authentique : le temps absolu de ce qui apparaît, de ce qui éclot et déploie l'univers et la conscience indifférenciés au sein d'un même acte, celui de la perception.

Anikó Radvánszky

De l'infini du visage à l'infini du langage – sur l'œuvre d'Emmanuel Lévinas

Lorsque Emmanuel Lévinas tranche les questions de l'opposition irréconciliable de la « totalité » et de l'« infini », de l'excès indéchiffrable et indomptable du visage, et celle de la transcendance s'exprimant dans l'énonciation, c'est l'axe principal même de la philosophie occidentale (c'est-à-dire grecque), la systématisation, la réduction ontologique de la métaphysique, la connaissance comme aspiration totalisante qu'il soumet à une critique fondée sur l'absolu de l'Autre à la fois concret et unique. Aucune forme totalisante de la pensée ne peut rendre compte de l'absolument autre, c'est à dire de l'Autre. C'est ce constat qui conduit Lévinas à remettre en question toute la tradition philosophique. Sa réflexion vise donc à illustrer cet aspect particulier de l'expérience à travers lequel la différence de l'Autre nous apparaît tout en gardant « son altérité absolue », c'est-à-dire sans être dépendant d'aucun Moi transcendant et d'aucune totalité ontologique. L'objectif primordial de cette philosophie est de dépasser le caractère restrictif des philosophies de la conscience – plus particulièrement celui de la phénoménologie – et, ainsi, de révéler les possibilités originelles de la subjectivité, autrement dit de définir les fondements de la subjectivité par rapport à l'*idée de l'infini* qui est aussi au cœur de notre étude.

« Ce livre se présente donc comme une défense de la subjectivité, mais il ne la saisira pas au niveau de sa protestation purement égoïste contre la totalité, ni dans son angoisse devant la mort, mais comme fondée dans l'idée de l'infini[1]. » C'est par cette formule souvent citée à tort et à travers que commence la *Totalité et infini*. Extrait auquel il convient d'ajouter, afin de mieux nous approcher du centre d'intérêt de notre analyse, que la notion d'altérité lévinassienne repose sur la mise en opposition dialectique bien soulignée du Même et de l'Autre, introduite justement dans les pages de cette œuvre. Selon cette dialectique, l'*autre* ne peut être ramené au *même* que s'il en est complètement différent ; mais ce qui

[1] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris, Kluwer Academic, 2009, p. 11.

est complètement différent ne peut réellement être *autre* que si sa différence du *même* est infinie, c'est-à-dire, s'il est en rapport avec la notion de l'infini.

La véritable réflexion respecte l'altérité inconcevable et radicale de l'Autre. Sans aucun doute, Lévinas nous conduit à faire face à l'une des plus grandes difficultés de la pensée. Ceci est d'autant plus évident qu'en suivant sa réflexion nous comprenons que lorsque nous pensons l'Autre *tel une source de sens indépendant de nous, autonome et finale*, nous devons en même temps penser l'infini. Il n'est donc étonnant que, pour interroger l'infini, nous soyons tentés de nous éloigner de la philosophie et nous tourner plutôt vers des expériences mystiques, religieuses ou même artistiques. Or, sur ce chemin d'exploration, le philosophe – et, comme nous allons le voir plus tard, Lévinas qui s'efforce de rester dans le domaine de la philosophie, plus précisément dans celui de la phénoménologie reconsidérée – n'est point épargné d'affronter, tôt ou tard, des contradictions, même s'il (ou *justement* parce qu'il) essaie de saisir l'altérité, cette notion qui nous est infiniment étrangère et inabordable par les moyens de la pensée, *par voie expérimentale,* tout d'abord et de manière accentuée dans le phénomène du *visage*.

En fait, le visage, ce concept central et aussi le plus connu de la philosophie de Lévinas, ne peut pas vraiment être considéré comme un concept. « Le visage est une expérience pure sans concept », une expérience unique dans laquelle le Même n'incorpore pas l'Autre, étant donné que le visage ne se représente jamais sous forme objectivée mais se révèle. En partant donc du visage – malgré et prenant en considération le fait qu'il met toute cette réflexion sous un éclairage plus humain – la question essentielle qui se pose « dans sa nudité » lorsque nous essayons de penser l'infini est la suivante : comment est-il possible de faire l'expérience de quelque chose qui est phénoménologiquement inaccessible ? Et bien que le visage ne soit pas un concept, Lévinas, au cours de chacune des deux périodes majeures de son œuvre, cherche à répondre à cette question en élaborant une théorie éthique hors pair du langage.

Le visage ne peut être saisi que par sa propre révélation qui est *censée se réaliser dans le contexte du langage*. Lévinas parle carrément de l'*épiphanie* du visage, terme qui ne correspond nullement à la visibilité phénoménale, à l'image, mais à un discours particulier qu'il appelle « *expression* ». C'est donc cette *expression* (ou révélation) qui relie le visage à l'idée de l'infini, et c'est ce lien qui sera par la suite l'objet d'une investigation plus approfondie. Lévinas définit par ailleurs le visage comme « la manière dont se présente l'Autre, dépassant l'idée de l'Autre en moi. » Nous pourrions donc dire – en faisant référence au mot grec « schéma » qui signifie « figure » – que le visage « schématise » l'idée de l'infini. C'est le langage, c'est-à-dire la signifiance, cet émergence du sens qui est cet acte

de l'Infini qui se réalise dans la révélation du visage ; et cette Révélation ou expression est un impératif se présentant comme inévitable par le fait que c'est la conscience elle-même qu'elle remet en question dans l'acte du *face à face*. Le visage exprime ainsi le sens infini ou la signification infinie précédant à tout jamais la production de sens, vu qu'elle en est la condition.

Dans le processus de la connaissance, l'objet de la connaissance se place au même rang que le moi, son altérité disparaît, il devient immanent et par conséquent, se trouve incorporé au *moi*, car ledit objet se mesure à ma propre échelle et, par conséquent, ne transcende pas mon horizon relationnel. Le cogito peut s'approprier le Ciel et la Terre, mais l'idée de l'Infini lui est inaccessible. Il s'agit là de références explicites à Descartes dont le concept de l'infini est, sur plusieurs points, revisité par Lévinas d'une manière très innovante et, en même temps, conceptuelle. Il apporte des transformations importantes à cette idée tout en conservant la priorité transcendantale de cette dernière et tout en soulignant, comme Descartes, que les origines de l'idée de l'infini sont indépendantes de l'esprit humain. En intégrant l'idée de l'infini dans sa propre philosophie, il la prive de tous ses éléments ontologiques, et ne conserve que sa structure formelle. Dans le présent écrit nous nous proposons d'analyser le rôle de cette structure dans la pensée lévinassienne et son influence à la formation du rapport présupposé de l'infini et du langage dans chacune des deux périodes respectives de l'œuvre du philosophe, à savoir *avant et après son tournant langagier*.

Lévinas a plusieurs fois mis en évidence que son concept de l'infini se réfère à celui de Descartes, parenté dont les spécificités se voient exploitées dans *La philosophie et l'idée de l'infini* :

> « L'intentionnalité qui anime l'idée de l'infini ne se compare à aucune autre : elle vise ce qu'elle ne peut embrasser et dans ce sens, précisément, l'Infini [...]. L'altérité de l'infini ne s'annule pas, ne s'amortit pas dans la pensée qui le pense. En pensant l'infini – le moi d'emblée pense plus qu'il ne pense. L'infini ne rentre pas dans l'idée de l'infini, n'est pas saisi ; cette idée n'est pas un concept. L'infini, c'est radicalement, l'absolument autre[2]. »

Et premier lieu, il est important de souligner que l'infini cartésien, dans cette version revisitée, dénote la manière dont l'Autre est capable de dissoudre la pensée qui veut le dominer, c'est-à-dire la manière dont la pensée, par l'intermédiaire de l'Autre, « pense plus qu'il ne pense » ou, autrement dit – toujours par les mots du philosophe – la manière dont l'infini déborde les cadres (dé)finis de la pensée.

[2] E. Lévinas, *La philosophie et l'idée de l'infini*. In E. Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris, Vrin, 2001, pp. 238–239.

Or, le visage de l'Autre ouvre un passage vers la dimension de l'infini justement parce que, comme nous venons de le mentionner, semblablement à l'infini, le visage est irréductible au statut d'un objet de notre perception (et en tant que tel, brise l'horizon fini). Par conséquent, d'un point de vue phénoménologique, l'infini du visage coïncide avec la non-objectivation ou non-phénoménalisation du visage. Ainsi, pour que nous puissions mieux aborder la problématique qui vient d'être citée et qui, en même temps, se présente comme le véritable défi de cette philosophie, nous devons partir du présupposé que *la structure conceptuelle de l'idée de l'infini s'exprime dans le visage.* Or, le visage nous parle. Mais quel langage emploie-t-il ? Voici l'un des questionnements les plus originaux de cette pensée qui, malgré toutes ses ambiguïtés, n'en est pas moins l'une des plus inspirantes et fécondes de l'histoire de la philosophie.

La pensée se représentant l'infini déborde toujours ; et dans la révélation du visage de l'Autre c'est le visage lui-même qui parle, qui se manifeste directement comme présence vivante, ce qui, à première vue, peut facilement nous paraître contradictoire dans la rhétorique lévinassienne opposant les termes de la proximité et de la distance et jouant sur des régions supposées accessibles ou inaccessibles. Cette rhétorique s'avère cependant nécessaire, car la position éthique, indépassable mais à la fois dépassant toute existence, nous ouvre une nouvelle dimension, celle de l'infini. Tout en restant inaccessible pour toujours, elle étend d'une force élémentaire le lourd devoir de la responsabilité à tout homme. Lévinas s'évertue à l'exhiber dans et à travers l'expérience du visage.

La « coïncidence de l'exprimé et de celui qui exprime, [...] manifestation d'un visage par-delà la forme[3] », écrit-il en parlant du discours du visage qu'il considère comme expression pure, comme manifestation auto-représentante. Cela veut dire que si, dans le cas des choses, la coïncidence de leurs réalités objective et formelle n'est point exclue, l'idée de l'infini a ceci d'exceptionnelle que « son idéatum dépasse son idée ». Le visage de l'Autre détruit et dépasse à tout moment l'idée qui lui correspond, c'est-à-dire, l'expression du visage réside dans *la défaite de la forme,* et c'est cette défaite qui permet à *l'étant s'exposant comme thème* de se dissimuler. Ainsi, la formule « pense plus qu'il ne pense » peut-elle s'appliquer tout aussi bien à l'expression qu'à la structure particulière du discours du visage qui génère un sens totalement indépendant du moi observateur.

Selon Lévinas, l'accueil de l'Autre infiniment autre n'est donc possible que grâce au langage et uniquement dans le cas où nous évitons de nous représenter l'Autre, c'est-à-dire de l'exposer comme thème. Lévinas préconise la possibilité d'un langage qui ne se ramène pas au Même, mais reste infiniment autre. En

[3] Lévinas, *Totalité et infini. Op. cit.*, p. 61.

même temps, malgré tout ce qui vient d'être dit, un problème demeure : comment entrer en relation avec l'Autre sans se le représenter ? Comment entrer en relation avec l'Autre sans forme ni représentation ? Comment interpréter la manifestation d'un visage par-delà la forme, comment comprendre l'expression dont l'exprimé coïncide avec celui qui l'exprime ? Quel langage est capable d'exprimer et de transmettre l'altérité radicale de l'infini ?

Or, pour ne pas aller plus loin que d'affronter le plus simple des dilemmes esquissés jusqu'ici, dès que l'Autre est reconnu comme autre *moi*, il perd son altérité absolue. Suivant la réflexion de Lévinas, nous pouvons facilement avoir l'impression de tourner en rond. Ce n'est pas par hasard si c'est justement sur ce point-là que Derrida, l'un des détracteurs les plus influents de la *Totalité et infini*, formule des objections bien aiguisées :

> « Levinas parle *en fait* de l'infiniment autre, mais, en refusant d'y reconnaître une modification intentionnelle de l'ego – ce qui serait pour lui un acte totalitaire et violent – il se prive du fondement même et de la possiblilité de son propre langage. Qu'est-ce qui l'autorise à dire « infiniment autre » si l'infiniment autre n'apparaît pas comme tel dans cette zone qu'il appelle le même[4] ? »

Pourtant, la possibilité de l'expérience décrite par Lévinas ne peut être mise en doute, il paraît seulement nécessaire d'en reconsidérer les conditions langagières. L'ambiguïté résidant à la base de la logique de l'expression est bien manifeste. L'expression pure est présupposée comme étant une génératrice de sens radicalement différente de moi d'une part et, d'autre part, par le fait de la *coïncidence de l'exprimé et de celui qui l'exprime*, elle se fixe dans l'immédiat, ce qui semble démentir son hétérogénéité et son altérité. Autrement dit : la parole définie comme pure production de sens ainsi que l'absolutisation de la révélation de l'existence en tant que telle, semblent mettre en doute l'expression réelle qui conteste elle-même théoriquement l'identification.

Malgré tout, le rôle que l'Infini joue dans cette première grande œuvre du point de vue de la signifiance reste révélatrice. C'est grâce à cette notion que Lévinas réussit à mettre en évidence la problématique de l'Autre irréductible au Moi, ainsi que celle de l'extériorité qui n'a rien à voir avec la conscience. A l'aide de ce concept, il arrive à prouver la nécessité d'une nouvelle approche du langage selon laquelle ce n'est pas par l'intention spéciale lui attribuée que la parole se voit revêtir de sens comme Husserl l'a préconisé dans ses *Recherches logiques (Recherche II)*. Pour Lévinas, l'Infini comprend la possibilité de rompre

[4] Jacques Derrida, *Violence et métaphysique*. In J. Derrida, *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967, p.183.

l'immanence du savoir. Il a ses origines dans la reconnaissance du fait que le doute cartésien ne peut être dépassé que – et uniquement – par l'intermédiaire de l'Autre. Ainsi concentre-t-il l'attention sur une autre couche, plus profonde, de la production de sens, à savoir sur celle du langage qui s'articule dans la relation avec l'Autre, sur celle de la transcendance.

Il est important de noter que le problème provenant du rôle accentué de l'immédiateté réside essentiellement dans le fait qu'avec le visage, Lévinas ouvre une phénoménologie de l'immédiat qui met en même temps en œuvre sa conception du langage. Ce souci de l'immédiat, qui n'est pas dépourvu d'équivoque non plus, résulte de l'identité linguistique et de la signification établies en relation étroite avec *la phénoménologie de l'immédiat*. L'importance phénoménologique décisive de l'analyse du visage consiste dans le fait que celui-ci ouvre un sens, « avant » que n'importe quelle « intention signitive » confère de signification à ce qu'elle vise. Pour Lévinas, cela implique que cette donation de sens absolument originaire, en amont du moi, s'effectue « sans aucun intermédiaire d'image ou de signe[5]. » En d'autre termes : « Ce n'est pas la médiation du signe qui fait la signification, mais c'est la signification (dont l'événement originel est le face à face) qui rend possible la fonction du signe[6]. »

Même si c'est le visage qui ouvre le discours originel qu'est l'éthique, l'« essence exprimée de ce discours » ne se manifeste pas dans une forme intelligible. Il est bien visible que la philosophie lévinassienne, rejetant les gestes du processus de connaissance qui visent l'objectivation, s'efforce de séparer le langage de la conscience et du système des signifiants, or le discours enraciné dans l'expérience de l'altérité s'éloigne finalement de la structure langagière, par conséquent le rapport langagier se voit sous-ordonner à un rapport éthique. Dans le visage qui devient, en fin de compte, un principe originel, antérieur à tout et insaisissable, l'expression (de sens) d'autrui retrouve en même temps une immédiateté directe.

Bien que dans les pages de *Totalité et infini*, l'altérité absolue de l'Autre et le radicalisme de la responsabilité absolue envers l'autrui semblent constituer des principes suffisamment stables pour servir de fondement à la relation langagière et éthique, cette première grande œuvre fut d'emblée vouée à l'échec à cause de la particularité de cette relation ancrée dans l'immédiat. Malgré ses efforts pour radicaliser la réflexion sur le langage en parlant du visage, dans son deuxième chef d'œuvre intitulé *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence,* Lévinas aborde

[5] V. Alexander Schnell, *En face de l'extériorité. Levinas et la question de la subjectivité.* Paris, Vrin, 2010. p. 81–94.

[6] Lévinas, *Totalité et infini. Op. cit.*, p. 226.

une nouvelle fois la problématique du discours et cherche à trouver de nouveaux fondements à l'éthique de l'altérité – c'est le moment que l'on a tendance à définir comme son « tournant langagier ». Dans cet écrit, la pensée centrale du sujet originellement éthique, ainsi que la phénoménologie complètement renouvelée de l'expérience du sens et du langage reposent, toutes les deux, sur la phénoménologie génétique et diachronique du temps inspirée par les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl. Quoique l'éthique de Lévinas se concentre avant tout sur l'expérience de l'altérité de l'Autre, la philosophie du temps occupe une place non moins essentielle dans son œuvre. Ce qui n'est point surprenant car l'expérience de la transcendance d'autrui n'est jamais un simple événement qui se présente dans le contexte de la perception ou du discours, mais l'expérience d'une transcendance temporelle à la fois. Pour aller plus loin, Lévinas prône aussi le contraire : le temps n'existe que par l'expérience de la transcendance de l'Autre, de l'altérité.

La complexité de cette interrogation nous mènerait bien loin, mais n'insistons que sur un détail qui nous est important ici et maintenant, à savoir si l'influence essentielle de la phénoménologie du temps husserlienne sur la pensée de Lévinas est à chercher dans l'idée d'*un passé diachronique* ou d'*un passé qui n'a jamais été présent*[7]. Il est connu que Lévinas a passé de longues années bien laborieuses à commenter la notion husserlienne de l'*impression originelle* qui, dans son interprétation, comme expérience primitive du temps dépasse non seulement l'identité de la conscience mais aussi celle de la continuité temporelle. Etant donné que l'impression originelle ne peut *être* appropriée, – phénoménologiquement parlant, aucune rétention ne pouvant l'identifier – elle restera donc étrangère de manière démesurément provocante. Contrairement à la vision synchronique du temps qui relie la notion du temps à la conscience du temps, c'est-à-dire au présent, à l'immédiat, Lévinas parle d'un temps qui fait partie du passé sans pouvoir être évoqué, d'un *passé pré-originaire, plus ancien que tout présent – [d'] un passé qui jamais ne fut présent.* Définition à laquelle il ajoute encore l'explication suivante : « On peut soupçonner dans la dia-chronie [...] l'intervalle qui sépare le Même de l'Autre[8]. »

Après la phénoménologie statique qui se voit être exposée dans les deux premières *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl, la troisième nous laisse déjà entrevoir certains motifs témoignant de la

[7] Quant aux conceptions du temps lévinassienne et husserlienne, v. Rudolf Bernet, *L'autre du temps*. In Emmanuel Lévinas, *Positivité et transcendance*. suivi de Jean-Luc Marion (dir.), *Lévinas et la phénoménologie*. Paris, PUF, 2000 ; et aussi : László Tengelyi, *Tapasztalat és kifejezés* [*Expérience et expression*]. Budapest, Atlantisz, 2007, p. 125–156.

[8] E. Lévinas, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1974, p. 45.

volonté d'une description *génétique*. C'est ici qu'apparaît la pensée selon laquelle l'impression originelle du présent ne se révèle que dans un processus de modification rétentionnelle, ce qui nous conduit à présumer que dans l'impression originelle nous avons affaire à *la genèse postérieure et continue de la constitution temporelle de l'objet temporel* et non plus à la stabilité statique d'un objet tout fait. Le fait que l'impression originelle ne se manifeste jamais en soi, uniquement dans sa modification rétentionnelle postérieure, c'est-à-dire dans une sorte de décalage constitutif indélébile (v. le motif proprement husserlien de la *Nachträglichkeit*), a aussi pour conséquence que la différence de la rétention « précède », dans un certain sens, l'identité de l'impression originelle subséquemment donnée. En prenant donc en considération que l'altérité de la rétention sollicite, ébranle (pour) toujours l'identité de l'impression originelle du présent, l'originalité ne s'associe pas à l'impression du présent mais à la rétention, c'est-à-dire qu'il s'agit là d'une sorte de *rétention* – et non plus d'une impression – *originelle*. De toute manière, c'est autour de cette rétention originelle conçue comme la postériorité ou le décalage originel de la temporalisation que la conception diachronique du temps de l'*Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence* se constitue. C'est cette dimension temporelle particulière, la rétention fondamentale qui se trouve à la base de ce passé qui, en empruntant la formulation de Merleau-Ponty, « jamais ne fut présent[9] », et c'est pour la description de cette même dimension temporelle que nous nous servons de la fameuse notion de *trace* qui, par son essence, n'est jamais l'empreinte d'une présence passée.

Nous devons donc nous demander quel est l'impact de cette résultante théorique originale de l'analyse génétique du temps, c'est-à-dire de l'idée de la rétention originelle sur la phénoménologie du sujet, du rapport de responsabilité à autrui, de l'expérience du langage et du sens comme elle se voit être exposée dans cette deuxième grande œuvre lévinassienne. La dimension temporelle citée ci-dessus a également pour conséquence logique que la conscience du sujet diachronique ne peut être non plus présente à soi, car elle ne peut se présenter à soi qu'ultérieurement, dans un décalage originel par rapport à l'actualité du flux de conscience : « [d]ans la conscience de soi, il n'y a plus présence de soi à soi[10]. » En même temps, dans la pensée lévinassienne l'acte de la responsabilité pour autrui est également décrit par cette même temporalité diachronique. (Je ne me souviens pas, et je ne peux pas représenter l'instant passé de cette responsabilité originelle, car il n'a jamais été présent comme tel, même si je suis

[9] Lévinas, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence. Op. cit.*, p. 45. L'idée de la rétention originelle apparaît déjà dans les notes de travail de l'écrit inachevé de Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*. (Paris, Gallimard, 1964, p. 238, 244 et 249).

[10] Lévinas, *ibidem*, p. 88.

en rapport rétentionnel avec lui. Par conséquent ce n'est pas seulement le sujet diachronique qui est dépourvu d'origine, an-archique, mais aussi la responsabilité éthique.) Tout cela nous conduit à l'idée centrale suivante, relevant du domaine de l'éthique : le temps n'est pas un temps intérieur ou extérieur dépendant d'un sujet isolé, il est intersubjectif, c'est-à-dire qu'il imprègne tout aussi bien le rapport éthique à autrui.

Comme nous venons de le voir, tandis que pendant la première période, la pensée lévinassienne était encore axée sur l'opposition du Même et de l'Autre, elle s'organise ici autour du rapport du *Dire* et du *Dit* qui sont mis en opposition par l'intervalle de la diachronie résultant de la nouvelle interrogation relative à la philosophie du temps. Or, l'énoncé précédant le *Dit*, c'est-à-dire le discours apophanatique tendant à l'objectivation et à la représentation, correspond à un acte originel qui se réfère au temps diachronique analysé ci-dessus et qui, en tant que tel, représente la dimension de la *responsabilité pour autrui*[11]. Nous avons également vu que dans l'esprit de la phénoménologie du *face à face* et de l'immédiat, le visage devient une métaphore totalisant la présence, et son langage non linguistique – contrairement aux efforts de Lévinas – réduit l'infini en fini. Ce dont il n'est plus question ici. Par le fait que la diachronie susmentionnée rompt l'horizon du temps conçu dans sa continuité ou, autrement dit, la totalité, c'est-à-dire la relation éthique du Même et de l'Autre dépasse les cadres de l'immédiat absolu et devient l'acte de verbalisation du *Dire*. La structure relationnelle (diachronique) du *Dit* et du *Dire* en est également garant : le *Dire*, en tant qu'acte originel de l'éthique, correspond, par son essence, à l'acte d'adresser la parole à autrui. Par conséquent le sens – non seulement du *Dit* mais aussi celui du *Dire* – se distingue d'une structure à l'intérieur de laquelle le *Dire* est orienté vers quelque chose d'autre, même si ce n'est pas un signe qu'il relie à une chose, mais un homme à un autre homme.

Mais la question qui nous intéresse ici reste toujours la même : quel est le rapport que la radicalisation lévinassienne de l'élément génétique et diachronique – c'est-à-dire de la différence, du décalage de la temporalisation connus de la phénoménologie du temps de Husserl – établit avec la notion de *l'infini* ? Rappelons que l'idée de l'infini de Descartes représente une valeur hautement appréciée dans la phénoménologie lévinassienne justement par son caractère transcendantal, c'est-à-dire en tant qu'idée qui ne peut pas émaner de l'esprit fini, mais qui tire

[11] Quant à la conception du langage des écrits tardifs de l'œuvre lévinassien, v. les études de Tamás Ulmann, « Kifejezés, nyelv és retorika Lévinasnál » [L'expression, le langage et la rhétorique chez Lévinas]. In *Pro Philosophia*, 2004/2, et « Lévinas, az alteritás filozófusa » [Lévinas, le philosophe de l'altérité]. In *Helikon*, nº 1–2, 2007, p. 204–216.

nécessairement son origine de l'extérieur. Jusque-là, l'infini correspondait au visage de l'Autre dans la philosophie de Lévinas, et le langage se définissait dans la transcendance de l'Autre ; autrement dit : la relation langagière supposait l'existence de la transcendance. L'essentiel du « tournant langagier » de Lévinas réside dans le fait que le rapport entre le Moi et l'Autre n'est plus conçu comme un rapport entre deux êtres existants, il est plutôt représenté comme une corrélation de sens, ce qui est le propre du *Dire*. Que l'infini se transmette du visage au *Dire* et à la trace, a pour conséquence que c'est le langage lui-même qui porte en soi la transcendance, et l'altérité de l'Autre ne se représente plus par le langage, mais elle surgit *comme* langage. Le langage n'est plus un contexte neutre ne faisant que refléter l'altérité de l'Autre, perceptible, comme le dit Lévinas dans les pages de *Totalité et infini*, dans sa réalité corporelle sur le visage – mais l'altérité elle-même s'avère inséparable du langage. En même temps – et c'est ce qui est crucial de notre point de vue actuel – tandis que la notion de l'infini, telle qu'elle apparaît dans cette philosophie procédant par l'alliage organique de l'altérité et du langage, exécute évidemment une modification par le tournant langagier, par son essence, *elle ne se détourne tout de même pas de la structure cartésienne de l'infini* qu'elle réussit plutôt à approfondir dans sa relation avec le langage et doter de nouvelles significations. Afin de pouvoir mieux nuancer le concept de l'infini de l'éthique lévinassienne dans ses rapports avec l'idée cartésienne, il nous semble approprié d'interroger la notion que Lévinas, en établissant un lien entre le temps et la dimension langagière, choisit d'élargir et de développer en vue de pouvoir mieux aborder la question de la pratique du langage témoignant de l'altérité mais indépendant de l'ontologie. Examinons donc brièvement les transformations de la notion de la *trace* du point de vue de l'infini.

En introduisant la notion de la trace, devenue depuis célèbre, Lévinas tente déjà dans les écrits préparatifs d'*Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence* d'établir un rapport entre le décalage originel du visage et le passé immémorial de l'infini : contrairement à ce que nous voyons dans *Totalité et infini*. Dans ces textes, l'infini n'apparaît plus dans la présence de l'épiphanie du visage de l'Autre, mais c'est le visage qui se manifeste dans la trace du passé immémorial de la non-représentation de l'infini. Dans son écrit datant de 1963, *La signification et le sens*, le philosophe pousse la question encore plus loin quand il relie, en parlant du Visage et de l'Autre, la problématique de la sensualité et de l'infini avec celle de la trace, afin de mettre en valeur l'enchevêtrement essentiel des approches phénoménologique et métaphysico-éthique à l'intérieur de la structure de la trace elle-même.

Dans ce dernier écrit c'est la signifiance exceptionnelle de la trace et « l'ordre » personnel qui est à ses origines qui illustrent que le visage n'est pas (une) représentation (dérobant l'Autre de son Altérité). Le débordement de notre pensée relative à l'Autre, c'est-à-dire le fait que l'Autre ne peut pas être phénoménalisé et que l'intentionnalité ne vaut donc pas grand-chose à son propos, n'est possible que si le visage émerge devant nous de l'au-delà du monde, de cette dimension temporelle que nous avons analysée ci-dessus, c'est-à-dire d'un passé suraccompli dont aucune mémoire ne peut suivre la trace. C'est là que « toute énormité, toute la démesure, tout l'Infini de l'absolument Autre, échappant à l'ontologie[12] », c'est-à-dire tout ce qui est transmis par le visage, a ses origines. La dimension du passé infini dont vient le visage, se présente donc comme une trace (rétentionnelle) qui, comme nous allons le voir par la suite, grâce à cette origine justement, est capable de signifier dans un ordre différent de celui du signe, sans saisir et sans révéler quelque chose, permettant ainsi à Lévinas de remédier aux contradictions relatives au langage du visage, auxquelles il s'est heurté. « Mais si la signifiance de la trace ne se transforme pas aussitôt en droiture qui marque encore le signe – lequel révèle et introduit l'Absent signifié dans l'immanence – c'est que la trace signifie au-delà de l'être. "L'ordre" personnel auquel nous oblige le visage est au-delà de l'être.[13] » Bref, selon la conception lévinassienne c'est l'être transcendant le monde, l'être absolu/absout qui laisse une trace après soi, et comme cette existence n'a jamais été présente, elle nous aide à comprendre notre rapport à l'infiniment Autre, voire, même à l'infini. Et c'est là qu'une des spécificités de la trace s'avère particulièrement utile du point de vue de notre interrogation : étant donné qu'elle est l'un des éléments constitutifs des relations temporelles susmentionnées, dans la trace notre monde se penche vers le passé, ce qui a pour conséquence que ce temps habituellement irreprésentable (ce passé immémorial) se voit tout de même et d'une certaine manière représenté dans notre monde.

L'interpénétration du temps et de l'espace est d'autant plus révélatrice que l'interprétation lévinassienne de l'œuvre de Descartes aborde également certains aspects importants des questions de l'extension et de la spatialité, de par le fait que dans l'idée de l'infini ce dernier vocable ne se réfère pas à une quelconque

[12] E. Lévinas, *La signification et le sens*. In E. Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*. Paris, Fata Morgana, p. 65.

[13] Lévinas, *ibidem*, p. 65. Et aussi : « Ne répondons-nous pas en présence d'Autrui à un "ordre" dont la signifiance demeure dérangement irréversible, passé absolument révolu ? Une telle signifiance est la signifiance de la trace. L'au-delà dont vient le visage signifie comme trace. Le visage est dans la trace de l'Absent absolument révolu, absolument passé, retiré dans ce que Paul Valéry appelle « profond jadis, jadis jamais assez » et qu'aucune introspection ne saurait découvrir en Soi. » p. 74.

relation (c'est-à-dire qu'il ne correspond pas à l'intentionnalité qui se réalise dans l'objet de l'idée) mais à ce qu'il s'agit d'un mot qui décale, dépasse l'idée qu'il représente. À cet endroit précis, l'usage et la réinterprétation de l'idée pour ses propres fins philosophiques deviennent particulièrement intéressants et passionnants.

Or, l'histoire de la notion de l'infini nous rend évident que tandis que jusqu'à saint Thomas d'Aquin, c'est le concept quantitatif de l'infini, élaboré et utilisé par les Grecs, qui est déterminant dans la philosophie occidentale, chez Descartes l'idée de l'infini devient infini dans le sens de la perfection et non pas dans le sens de l'extension. Mais Lévinas, en privant l'*idée* de son caractère ontologique, réintroduit discrètement l'élément de l'extension dans la notion[14]. Nous sommes tentés d'affirmer que l'extension, ayant déjà caractérisé le phénomène du visage, reste en vigueur même au cas où elle est censée représenter l'entrelacement des situations éthique et langagière.

Or, dans son rapport avec le langage, la trace, chez Lévinas, illustre que dans la trace de l'au-delà de l'être, dans le passé immémorial, dans la dimension du passé irréversible (qui correspond peut-être à l'éternité) la logique des systèmes dénotatifs traditionnels se rompt, c'est-à-dire que le rapport corrélationnel du signifié et du signifiant se voit être remplacé par l'*irrectitude*. Cette irrectitude saisit donc le rapport à la transcendance dans la dimension du temps en désignant, par l'intermédiaire de la trace, l'émergence du temps immémorial dans l'espace. Autrement dit, le débordement intellectuel de l'infini se manifeste ici dans la *différance* spatio-temporelle, à savoir l'*espacement* de la trace. Sous une autre forme, mais c'est plus ou moins la même réflexion qui se dessine sur les pages de *Signification et sens* : la signifiance de la trace nous met en une relation latérale qui rend impossible la révélation neutralisant la transcendance, et dont l'inconvertible rectitude se porte garant de l'asymétrie de notre rapport à la transcendance. Ainsi, le geste de démonstration, de désignation orienté sur le sens qui assure la régénération constante de la signification, se réalise dans la trace dont les spécificités citées ci-dessus provoquent en même temps le bouleversement, le dérangement irréductible de la signification.

L'usage du terme de la *différance* n'est pas du tout le produit du hasard, car tout ce qui vient d'être dit nous est déjà bien familier grâce aux écrits ultérieurs de Jacques Derrida qui, dans sa critique fervente de la métaphysique, s'est proposé

[14] V. à ce propos l'étude de Tamás Pavlovits, *A végtelen ideája Lévinasnál és Descartes-nál. Lévinas Descartes-értelmezése* [*L'idée de l'infini chez Lévinas et Descartes. L'interprétation lévinassienne de Descartes*]. In Péter Bokody, Nóra Szegedi, László Kenéz (dir.), *Transzcedencia és megértés. Etika és metafizika Lévinas filozófiájában*. Budapest, L'Harmattan, 2008, p. 137–151.

de remplacer la notion du signe par celle de la trace[15]. Parallèle qui rend la corrélation du signe et de la trace, telle que Lévinas l'amorce, encore plus intéressante :

> « La trace n'est pas un signe comme un autre. Mais elle joue aussi le rôle de signe. Elle peut être prise pour un signe. Le détective examine comme signe révélateur tout ce qui marque, sur les lieux du crime, l'œuvre volontaire ou involontaire du criminel [...]. Tout se range en un ordre, en un monde, où chaque chose révèle l'autre ou se révèle en fonction d'elle. Mais ainsi prise pour un signe, la trace a encore ceci d'exceptionnel par rapport aux autres signes : elle signifie en dehors de toute intention de faire signe et en dehors de tout projet dont elle serait la visée. Quand, dans les transactions, on "règle par chèque" pour que le paiement laisse une trace, la trace s'inscrit dans l'ordre même du monde. La trace authentique, par contre, dérange l'ordre du monde. Elle vient "en surimpression". Sa signifiance originelle se dessine dans l'empreinte que laisse celui qui a voulu effacer ses traces dans le souci d'accomplir un crime parfait, par exemple. Celui qui a laissé des traces en effaçant ses traces, n'a rien voulu dire, ni faire par les traces qu'il laisse. Il a dérangé l'ordre d'une façon irréparable. Car il a absolument passé. Être en tant que *laisser une trace* c'est passer, partir, s'absoudre[16]. »

Déjà la dimension spatio-temporelle, c'est-à-dire l'« étendue » de la trace nous rend évident que cette dernière ne peut être ni révélée ni saisie, car en réalité, et sans aucune intentionnalité, elle n'est pas la constitution d'un sujet. L'empreinte digitale citée comme exemple peut se définir comme un signe dans lequel c'est justement son caractère de signe qui se met en question, parce que si elle remplit sa fonction, elle ne se réfère à rien ou, plus précisément, elle ne fait que mettre en évidence la volonté d'effacer toute trace du crime accompli et, dans un sens particulier, un passé qui *jamais ne fut présent* ou un signe qui n'a jamais eu valeur de signe. En effet, la trace est à double sens : la trace effacée et celle qui se crée au cours de l'effacement (qui ne se réfère jamais à ce qui est définitivement effacé mais uniquement à l'acte de l'effacement) se « collent » l'une contre l'autre et se couvrent. Pourquoi cet exemple si simple est-il aussi révélateur ? Parce qu'il met en évidence que par l'acte de l'effacement, la trace effacée dans la trace s'inscrit

[15] Malheureusement, nous ne sommes pas en mesure ici de faire une analyse approfondie des parallèles de la réception des notions de la trace lévinassienne et derridienne. Nous devons donc nous contenter de citer le titre de l'ouvrage qui les expose en détail : Robert Bernasconi, *The trace of Levinas in Derrida*. In David Wood, Robert Bernasconi (dir.), *Derrida and Différance*. Evanston, Northwestern University Press, 1988, pp. 13–31. ; Alain Beaulieu, « La dette calculée de Derrida envers Lévinas ». In *Studia Phaenomenologica* 6 : 189–200.

[16] Lévinas, *La signification et le sens*. *Op. cit.*, p. 66.

en quelque sorte dans le contexte qu'elle était censée neutraliser, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans ce tissu des signes qu'elle a, en apparence, dépourvu de ses possibilités d'interprétation, mais au moment où elle s'y inscrit, elle continue, paradoxalement, d'en générer des interprétations. En réalité, c'est cette logique qui offre et montre le chemin menant au-delà de l'être et vers la dimension de l'« autrement qu'être » qui, chez Lévinas, n'est autre qu'une des dimensions réflexionnelles de l'infini. *Totalité et infini* démontre que la tendance à l'appropriation de la philosophie occidentale n'a jamais cherché à déterminer l'infini que dans son concept notionnel. En s'opposant au fait que le discours philosophique n'a été et n'est toujours capable de rendre compte de l'infini qu'au prix de l'effacement ou la suppression de ce dernier, cet écrit souligne le vide, le caractère simplement formel de l'infini qui se voit encore mieux consolidé dans les textes ultérieurs tranchant la question de la trace.

Suite à l'évocation du discours philosophique, il nous paraît également évident que face à l'expérience de l'Autre, c'est notre langage bâti sur le *logos* qui se met radicalement en question, même si Lévinas lui-même ne peut éviter de formuler ce jugement, comme Derrida l'articule aussi dans sa critique célèbre, dans le langage même du *logos*. Afin d'essayer d'esquiver cette proposition autocontradictoire, dans *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Lévinas emprunte un chemin fort spéculatif lors de l'élaboration de sa philosophie de la morale. Il affirme que c'est à l'aide du *Dire* – qui est, quoique non pas dans son acception objectivante traditionnelle, tout de même saisissable par l'intermédiaire de la trace – que l'on peut parler de l'altérité en évitant le langage ontologique. Or, à travers nos énonciations linguistiques de l'ordre du *Dit*, la source de sens qui les rend possibles, à savoir le *Dire* se révèle dans un certain sens. Le *Dit* conserve la trace du *Dire*[17]. Mais en prenant en considération que la trace, comme nous l'avons déjà plusieurs fois souligné, n'est pas l'empreinte d'une présence passée mais suggère quelque chose qui n'a jamais été présent, et qu'elle est, d'autre part, le résultat de l'effacement des traces, il n'est pas surprenant que Lévinas perçoive en elle une source de sens toute nouvelle dont, jusqu'ici, la réflexion philosophique ne s'est point souciée. Pourtant, le devoir de la philosophie ne serait-il rien d'autre que de toucher à l'Indicible, c'est-à-dire aux traces du *Dire* dans le *Dit*. Car la philosophie est une sorte d'« indiscrétion à l'égard de l'indicible[18]. » Cette indiscrétion ne peut porter ses fruits qu'au cas où il nous est permis de supposer que l'émergence du *Dire* dans le *Dit* ne se synthétise pas dans un instant simultané du présent, qu'il existe une sorte de mouvement diachronique

[17] Lévinas, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence. Op. cit.*, p. 27, 128.

[18] *Ibidem*, 19.

capable de l'emporter sur la synchronie et que la signifiance signifie même au-delà de la synchronie, c'est-à-dire au-delà de l'être[19].

Il est absolument évident qu'arrivé à ce point de son cheminement intellectuel, Lévinas a depuis longtemps laissé la phénoménologie de l'immédiat derrière son dos. Tandis que dans la *Totalité et infini*, rappelons-le, le visage se présente comme expression καθαύτό pure, comme manifestation auto-représentant, il s'agit donc de la « coïncidence de l'exprimé et de celui qui exprime »[20], dans *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence* c'est déjà le phénomène langagier de la trace – apparaissant dans la disparition – qui soutient la signification. Après la présence du visage, dégagée de la médiation des signes linguistiques, c'est alors le *Dire* s'exprimant dans l'émergence et le recul du passé qui ne deviendra jamais présent qui assure le caractère insaisissable de l'altérité de l'Autre.

En même temps, malgré ce tournant bien marquant, la continuité reste palpable dans sa philosophie. Comme nous avons tenté maintes fois de le souligner, dans toute l'œuvre lévinassien c'est l'infini qui est censé se porter garant de la relation éthique. Dans le concept du visage de la première période c'est le sens *infini* ou la signification *infinie* qui s'exprime et précède (pour) toujours la production de sens, étant donné qu'elle en est la condition. Autrement dit, l'altérité absolue, l'altérité *infinie* de l'Autre est la condition de possibilité du fonctionnement du langage et de la production de sens, le discours est donc soutenu par la relation éthique. Pendant la deuxième période, la relation éthique est déjà garantie par la relation langagière et par sa capacité de renouvellement continue, jusqu'à *l'infini*, étant donné que le caractère insaisissable de l'altérité de l'Autre se voit être assuré par l'ambiguïté du fonctionnement du langage, le double sens de l'expression et du recul vers l'incompréhensibilité. Selon la conception de base de Lévinas, l'Autre est infiniment autre, sa présence affaiblit en même temps son altérité radicale, il semble donc que c'est justement la métaphysique de la présence du *Dire*, de l'expression du visage qui a empêché le philosophe d'approfondir cette figure conceptuelle dont le fonctionnement se situe au cœur de cette philosophie *par l'intermédiaire de l'idée de l'infini*. Dans la deuxième grande œuvre, qui réussit à surmonter la contradiction déjà préétablie et à mettre plus en valeur la perspective de l'infini, c'est la structure de trace infixable du *Dire*,

[19] Il est à noter que dans *Autrement qu'être* c'est l'acte éthiqe lui-même, c'est-à-dire non seulement le visage de l'Autre mais aussi la réponse éthique de la responsabilité qui s'associe à la trace de l'Infini. Le passé immémorial se signale dans la relation éthique, et devient ainsi le passé de l'appel à la responsabilité anarchique adressé par l'infini au sujet éthique. Mais ce questionnement est hors du champ de notre interrogation présente.

[20] Lévinas, *Totalité et infini*. *Op. cit.*, p. 47. « Coïncidence de l'exprimé et de celui qui exprime, manifestation, par là même privilégiée d'Autrui, manifestation d'un visage par-delà la forme. »

c'est-à-dire de la condition de possibilité du discours, qui se présente comme la caution de la perpétuation *infinie* du processus de production de sens considéré comme un des facteurs éthiques de base. Il convient notamment de le souligner, car le fait que l'intelligibilité et le fonctionnement de l'éthique à l'intérieur de la relation langagière s'exprime à l'aide de la structure représentée par l'idée de l'infini de Descartes, est également d'une importance particulière quant au statut de l'« éthique comme philosophie première ». Or, ce n'est peut-être qu'en s'appuyant sur cette structure cartésienne que cette éthique postmoderne et fort spéculative poussant les limites de la philosophie à l'extrême, est capable d'échapper au danger de l'irrationalité et de se préserver pour la réflexion philosophique postérieure[21].

Nous pouvons donc affirmer, en guise de conclusion, que les constatations auxquelles Lévinas arrive dans le domaine de la philosophie du langage se fondent, dans chacune des deux périodes de son œuvre, sur l'observation suivante, à savoir que toute manifestation langagière est dotée d'un surplus, et c'est ce surplus qui est à l'origine de la signification. Cependant – suivant le soi-disant tournant langagier –, dans la deuxième période de sa philosophie basée sur l'expérience de l'Altérité, l'Altérité de l'Autre et l'idée de l'infini ne se manifestent plus dans le langage mais *comme* langage, et l'accent se met sur la détermination éthique de la relation langagière. Ainsi osons-nous dire, l'œuvre lévinassienne peut être considérée comme une sorte d'approfondissement de la notion éthique de l'infini conçue dans la lignée de la pensée de Descartes car, malgré le tournant langagier de Lévinas, les transformations opérées sur l'idée cartésienne tendent toutes dans la même direction.

[21] V. Lévinas, *Totalité et infini. Op. cit.*, p. 5–16. et Pavlovits, *A végtelen ideája Lévinasnál és Descartes-nál. Lévinas Descartes-értelmezése* [L'idée de l'infini chez Lévinas et Descartes. L'interprétation lévinassienne de Descartes]. *Op. cit.*, 146.

Timea Gyimesi

« Une nuée de sauterelles apportée par le vent à cinq heures du soir[1] » – contempler l'infini(tif) avec Gilles Deleuze

> « […] à condition que tout cela s'ouvre et s'élance sur un vecteur fou comme un balai de sorcière, une ligne d'univers ou de déterritorialisation[2] »

Le simple fait de passer en revue les thématiques des colloques littéraires des dernières décennies et la liste des ouvrages théoriques et scientifiques consacrés à la notion d'infini nous permet de constater que ce concept reste bien l'un des lieux où artistes, philosophes et scientifiques ne cessent d'échanger matière à réflexion et inspiration[3]. Aussi cette attention portée à l'infini traduit-elle l'envie des sciences humaines de voir leurs investigations et recherches prolongées dans des zones extérieures, exogènes. Il suffit de penser au geste philosophique de Gilles Deleuze de vouloir cerner « la pensée comme hétérogenèse[4] » dans la perspective d'un *dehors* (d' « un peuple à venir[5] ») pour comprendre que l'interrogation des limites disciplinaires contribuera à porter un éclairage sur l'infini étant donné la place irréductible que cette notion occupe dans la mise en œuvre de toute forme de connaissance.

[1] Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris, Ed. Minuit, 1980, p. 320. [désormais MP]

[2] Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Ed. de Minuit, 1991, p. 175. [désormais QPh]

[3] V. la préface de Ronald Shusterman (dir.), *L'Infini*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2002; v. aussi Pierre Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*. Paris, Hazan, 2001; Revue collective *Fini et infini. Le genre Humain* n° 24/25, Paris, Seuil, 1992, etc.

[4] V. QPh, p. 188.

[5] La géophilosophie de Deleuze et Guattari fait appel à la phrase de Paul Klee sollicitant un « peuple qui manque » pour conceV. le dehors de la pensée, un devenir. V. MP, 416. Pour le « peuple à venir » : « Le poète au contraire est celui qui lâche des populations moléculaires dans l'espoir qu'elles ensemencent ou même engendrent le peuple à venir, qu'elles passent dans un peuple à venir, qu'elles ouvrent un cosmos. » MP, 427. Ou bien : « Le devenir est toujours double, et c'est ce double devenir qui constitue le peuple à venir et la nouvelle terre. […] L'artiste et le philosophe sont bien incapable de gérer un peuple, ils ne peuvent que l'appeler… » QPh, 105.

C'est dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* que Deleuze et Guattari déterminent la créativité propre à chacune des trois grandes formes de la pensée. Ainsi l'art, la science et la philosophie affrontent-ils l'infini, le chaos tout en en empruntant chacun une stratégie différente. Alors que « la philosophie veut sauver l'infini en lui donnant de la consistance[6] » avec ses concepts tracés sur un plan d'immanence, la science « renonce à l'infini » au profit d'un plan à coordonnées seulement « indéfinies ». Quant à l'art qui passe par le fini (plan de composition), par la création d'« affects » et « percepts » inédits, il « redonne de l'infini »[7]. C'est exactement ce passage, cette transition que l'infinitif, voire l'infinitif du syntagme *contempler l'infini* est à même d'assumer.

Dans l'intention de circonscrire l'objet de recherche, les sciences n'investissent qu'une particularité délimitée de l'infini : les nombres, les flux infinis, l'espace infini, etc. Rien de tel dans le cas de la philosophie et des arts, puisqu'ils n'ont de l'infini que des saisies relationnelles, ainsi à l'investigation de l'infini proprement dite s'ajoute nécessairement l'étude de la relation susceptible de traduire entre autres l'étrange attrait que cette « zone d'indiscernabilité » continue d'exercer sur l'humain. D'où le *topos*, cette « image de la pensée » tant investie et pourtant inépuisable si l'on considère ses innombrables représentations, lesquelles, quoique variées, sont nécessairement vouées à un perspectivisme essentialiste. Or, dans l'acte de contempler l'infini subsiste quelque chose qui y reste comme plié, replié, impliqué et résistant à toute expression. C'est ce repli de la matière et ce pli dans l'âme qui provoquent l'éternelle posture contemplative, sa promesse toujours réitérée d'événement qui l'habite.

Redevable à Leibniz et à son infiniment petit dans l'effort de conquérir l'infini[8], la philosophie deleuzienne s'offrira aisément à une étude sur l'infini tant elle participe de l'opération baroque par excellence, le plissement. Faisant appel au compte rendu d'Alain Badiou sur *Le Pli – Leibniz et le baroque*[9], Laurence Bouquiaux oppose la philosophie du pli (celle en l'occurrence de Leibniz et de

[6] *Ibidem*, p. 186.

[7] *Ibidem*.

[8] V. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. Paris, PUF, 1968. [désormais DR] « Le plus grand effort de la philosophie consista peut-être à rendre la représentation infinie (orgique). Il s'agit d'étendre la représentation jusqu"au trop grand et au trop petit de la différence [...] cet effort eut deux moments culminants, avec Leibniz et avec Hegel. », p. 337–338 ; d'où la définition de l'infini : « L'infini, en ce sens, signifie même l'identité du petit et du grand, l'identité des extrêmes. Quand la représentation trouve en soi l'infini, elle apparaît comme représentation orgique, et non plus organique : elle trouve en soi le tumulte, l'inquiétude et la passion sous le calme apparent ou les limites de l'organisé. Elle retrouve le monstre. » p. 61.

[9] Gilles Deleuze, *Le Pli – Leibniz et le baroque*. Paris, Ed. Minuit, 1988. [désormais P]

Deleuze) à celle du point (celle de Descartes). Le pli devient « l'opérateur topologique »[10] pour une :

> «... philosophie organiciste où le multiple comme tissu vivant s'enveloppe et se développe sans cesse, philosophie qui voit le monde comme totalité intriquée, pliée, inséparable et dont la méthode est un parcours jamais achevé, du plus obscur au plus clair où les nuances dissolvent les oppositions[11]. »

Ainsi l'opération du pli allant à l'infini rend-elle les concepts deleuziens éminemment dépliables les uns dans les autres : l'inflexion comme « pur événement » déterritorialise et rend lisse les stries de l'espace et du corps pour faire cesser la ligne chronologique en faveur d'un temps intensif, « intempestif », pluridimensionnel, vertigineux[12], pur, celui de l'*Aiôn*, de l'image-cristal, du devenir, soit celui de l'événement.

Mais au lieu de s'adonner à l'étude des concepts censée pouvoir porter *vers* l'infini, ou bien de montrer comment cette philosophie de l'événement se traduit en une théorie de l'art – susceptible de remettre en cause la représentation, et tout ce qu'elle présuppose : perception optique et géométrique – il faudrait s'interroger d'abord sur l'événement en ce qu'il révèle la relation au cœur même de l'acte de *contempler l'infini*, pour ensuite esquisser les implications temporelles et langagières relatives à tout « devenir-sujet ». On verra que souligner la nature événementielle de cette relation ou encore la nature relationnelle de tout événement revient à répéter le cri de Whitehead : « tout est événement ». Ceci pour dire qu'à travailler à partir des concepts vaguement énumérés, les déplier pour surprendre l'infini, on risque de rater deux rendez-vous avec la philosophie de Deleuze : l'événement et le corps affecté.

Quant à l'événement, Deleuze ne cesse de souligner sa dette envers trois grandes philosophies de l'événement et avoue y avoir consacré son temps[13] : « C'est vrai que j'ai passé mon temps à écrire sur cette notion d'événement : c'est que je ne crois pas aux choses[14]. » Avec l'enseignement de François Wahl sur Hume et son *Vers le concret* il découvre l'empirisme anglo-saxon et Whitehead

[10] V. Alain Badiou, *Deleuze. « La clameur de l'Être »*. Paris, Hachette, 1997, en particulier le chapitre « Le dehors et le pli », p. 117-137.

[11] Bouquiaux, Laurence, « La notion de point de vue dans l'élaboration de la métaphysique leibnizienne », Timmermans, Benoît (dir.), *Perspective. Leibniz, Whitehead, Deleuze*. Paris, J. Vrin, 2006, p. 23.

[12] V. François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*. Paris, PUF, 1994, p. 81.

[13] V. aussi son dernier écrit publié de son vivant : Gilles Deleuze, « L'immanence : une vie... ». *Philosophie*, n°47, sept. 1995, p. 3-7.

[14] Entretien avec Robert Maggiori « Sur Leibniz » : Gilles Deleuze, *Pourparlers*. Paris, Ed. de Minuit, 1990, p. 218. [désormais PP]

ce qui justifie la ritournelle philosophique de « tout est événement » pour dire que tout est relation[15]. C'est donc en fonction de la philosophie empirique et avec un exemple devenu depuis classique de Samuel Butler portant sur l'herbe et les vaches contemplatives que le mot contemplation envahit d'abord les cours de Deleuze pour s'inscrire sous une forme plus atténuée dans *Le Pli* et ensuite en 1991 dans *Qu'est-ce que la Philosophie ?* où, recontextualisé, il devient l'expression géophilosophique du « cogito deleuzien »[16] d'un « J'habite ». « Nous sommes tous des contemplations, donc des habitudes. *Je* est une habitude »[17], une habitude contemplative.

Whitehead – dans la prolongation de Leibniz – renverse le schème catégoriel classique et rompt avec l'essentialisme du sujet en faveur d'un sujet de la relation. C'est bien celui qui deviendra plus tard « sujet du devenir » ou, pour mieux dire, un « devenir-sujet » ou encore « devenir-imperceptible (du sujet)[18]. » Dans cette optique événementielle, l'enjeu même de la philosophie deleuzienne consiste à défier l'image de la pensée par l'intrusion, par l'inclusion d'une inflexion, par complication ou rencontre avec la non-pensée, avec le dehors. Mais pourquoi fuir le dogmatisme de l'image de la pensée ? Parce qu'elle procède avec des *a priori* (vérité, sujet/objet, etc.), avec des modèles de récognition, des représentations[19]. Ce qui intéresse Deleuze, c'est au contraire « le sans fond », « la pensée sans image », ce qu'il y a avant les rapports différentiels et les singularités remarquables qui fonderont l'événement. Il est question pour lui de concevoir ce qui rend possible de penser (dans) la pensée et ce dont seul l'événement soit à même de tenir compte. Aussi se réclame-t-il d'une révolution à faire advenir à la philosophie suivant l'exemple de la peinture : « la théorie de la pensée est comme la peinture, elle a besoin de cette révolution qui la fait passer de la représentation à l'art abstrait ; tel est l'objet de la théorie de la pensée sans image[20]. »

[15] C'est que la relation est d'emblée dans le prédicat. V. en particulier le chapitre 6 « Qu'est-ce qu'un événement ? » dans P, p. 103-112, ainsi que les cours du 10 et surtout du 17 mars 1987 « Confrontation Whitehead Leibniz » : « Tout est événement ça veut dire quoi ? ça veut dire que je suis prêt à renverser le schéma dit catégoriel, je suis prêt à renverser le schéma catégoriel sujet et attribut. »

[16] Zourabichvili, *op. cit.*, p. 73.

[17] QPh, p. 101.

[18] V. en particulier le sublime dixième plateau, « *1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible* » MP, p. 284–380.

[19] V. le passage où Deleuze évoque le « quadruple carcan de la représentation : l'identité dans le concept, l'opposition dans le prédicat, l'analogie dans le jugement, la ressemblance dans la perception. S'il y a, comme Foucault l'a si bien montré, un monde classique de la représentation, il se définit par ces quatre dimensions qui l'arpentent et le coordonnent. » DR, p. 337.

[20] *Ibidem*, p. 354.

L'étude de l'événement (ses composantes, sa temporalité) comme *working in progress* permet à Deleuze de dégager, de contracter des éléments constitutifs de sa propre philosophie. Sans Whitehead – pour reprendre l'enchaînement d'Angelos Triantafyllou – « Deleuze ne saurait pas laisser de côté le structuralisme de la *Logique du sens*, pour le « tout est événement » de *Mille plateaux*, et même pour « l'après événement », le virtuel, du *Pli*[21]. » Mais qu'est-ce qu'un événement et qu'a-t-il à voir avec la contemplation ? Passé au ralenti, tout événement fait appel à une série de conditions, dont en premier lieu la vibration par laquelle les diversités disjonctives s'intègrent dans une série infinie sans limites.

> « Il y a extension lorsqu'un élément s'étend sur les suivants, de telle manière qu'il est un tout, et les suivants, ses parties. Une telle connexion tout-parties forme une série infinie qui n'a pas de dernier terme ni de limite (si l'on néglige les limites de nos sens)[22]. »

Vient ensuite un deuxième moment lorsque les propriétés intrinsèques des séries extensives, divergentes – « hauteur, intensité, timbre d'un son, ou teinte, valeur, saturation d'une couleur[23] » – convergent ou tendent vers les limites où se constituent des séries internes, convergentes, susceptibles de former par l'occasion actuelle une conjonction. « Ce ne sont plus des extensions, mais [...] des intensions, des intensités, des degrés[24]. » Elles désignent une lisière, une limite du possible, ce qui se trouve paradoxalement au milieu des séries, au milieu d'une « zone d'indiscernabilité ». Le « un » (soit le « many » : un fleuve, une espèce de soupe, la grande soupe, le chaos, ou l'orgique[25], la diversité disjonctive, le rhizome, etc.) devient donc « ceci ou cela » : « non plus l'article indéfini, mais le pronom démonstratif[26]. » Après l'extension-connexion et l'intention-conjonction, la troisième composante de l'événement vient désigner les éléments de l'occasion actuelle, à savoir son unité individuelle, la « préhension » : « non plus l'indéfini, ni le démonstratif, mais le personnel[27]. » Toute préhension présuppose des préhensions préalables. Ainsi le préhendant et le préhendé font appel à un *nexus* de préhensions préexistantes et/ou coexistantes, ce qui fait que ni le préhendant, ni le préhendé ne préexistent, mais deviennent. C'est en devenant, en contemplant que le préhendant se remplit de soi-même, se réjouit, se satisfait. Cette multiplicité

21 Angelos Triantafyllou, « Le nomadisme transcendantal : retour aux sources anglaises de la pensée de Gilles Deleuze ». *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n° 5, 2012, p. 77.
22 P, p. 105.
23 *Ibidem*.
24 *Ibidem*.
25 DR, p. 61,
26 P, p. 105.
27 *Ibidem*.

de préhensions implique donc ouverture – et sur le monde, et sur tous les sentiers même s'ils bifurquent, car incompossibles – et passage : passage d'un *datum* à un autre enveloppant « le passé dans un présent gros de futur[28]. » Un « feeling » vient habiter le préhendant, une sensation de forme subjective qu'Isabelle Strenger, assistant au cours du 17 mars 1987, propose de traduire par « affect ». C'est bien la contemplation qui provoque cette joie du devenir, le *self-enjoyment* de Whitehead.

Réminiscence néoplatonicienne de la philosophie empirique, la contemplation, dans cette conception empruntée donc à Whitehead, n'est pas à prendre pour une activité théorique. Bien au contraire. Contempler, c'est produire en contemplant. Le rapport ne s'y met plus en place entre le modèle et sa copie, ce serait de l'ordre de l'impression, de la représentation, du moule, il est au contraire de l'ordre de l'exprimé, de l'expression, de la modulation. Contempler, c'est par conséquent exprimer. Chaque chose est contemplation. Tout est contemplation. Comme Deleuze s'en explique dans son cours du 17 mars 1987 : « encore une fois, c'est la fleur, beaucoup plus que le philosophe qui contemple. La vache, les contemplations, la vache, voilà. Qu'est-ce qu'il y a de plus contemplatif qu'une vache ? ». Et ailleurs :

> « La plante contemple l'eau, la terre, l'azote, le carbone, les chlorures et les sulfates, et les contracte pour acquérir son propre concept, et s'en remplir (enjoyment). Le concept est une habitude acquise en contemplant les éléments dont on procède. […] Nous sommes tous des contemplations, donc des habitudes[29]. »

Ce qui importe pour Deleuze – et c'est en cela qu'il opte pour Whitehead à l'encontre de la monade leibnizienne – c'est la créativité, la création, la possibilité inaltérable de formation du Nouveau[30] dont toute préhension est tributaire. Ainsi la contemplation – terme qui vient d'un verbe passif : *contemplari* et correspond à un état passif : être ensemble dans un temple par le regard – prend-elle un caractère actif. C'est la raison pour laquelle il préfère le nom moins connoté de « contraction » à la contemplation. Préhender veut donc dire contracter des préhensions passées, et ce faisant se remplir de la joie d'être soi-même, devenir. Alors, ce que l'on éprouve ne se réduit jamais à une présentation immédiate : le sujet préhendant se plonge dans le passé et tend vers l'avenir. Une temporalité « compliquée » se met ainsi en place (temps pur de l'événement) pour

[28] *Ibidem*, p. 106.
[29] QPh, p. 101.
[30] V. P, p. 105-108.

échapper à l'habitude (« *Je* est une habitude[31] »), au présent circulaire (quoique infini et se dilatant, irrémédiablement limité) propre à *Chronos*.

Logique du sens[32] aborde avec les Stoïciens la double structure du temps, introduisant un temps susceptible de tenir compte, à l'encontre de la doxa, du paradoxe, du « devenir fou des profondeurs », du refoulé qui reste lié au corps et aux passions (« Le futur et le passé, c'est plutôt ce qui reste de passion dans un corps[33]. »). *Aiôn* est à même de rendre tout ce qui monte à la surface de part et d'autre avec l'événement, bref de la multiplicité incompossible. C'est par là qu'au partage entre fini et infini essentiellement redevable à *Chronos* s'ajoute un couple d'opposés à portée spatiale : « limité et illimité ». Alors que dans le clivage du temps *Chronos* représente le présent des corps et des causes (causalité), *Aiôn* recueille les événements ou effets de surface, les devenirs. *Chronos* n'a par conséquent qu'un seul temps : le présent vivant ; en revanche *Aiôn*, en tant que temps fini mais illimité en possède deux : le passé et l'avenir. C'est dire qu'il est incorporel, illimité et infiniment divisible, toujours s'inscrivant dans l'événement.

Pour revenir à la forme d'individuation propre à l'événement, *Mille plateaux* fait usage du terme d'*heccéité* pour nommer un mode qui est « très différent de celui d'un sujet, d'une chose ou d'une substance[34]. » Conçue comme un rhizome[35], une *heccéité* désigne un affect, un degré – un degré de chaleur, un vent, une saison, une heure, un visage, une phrase musicale, un paysage, pour ne reprendre que quelques uns des exemples célèbres du dixième plateau. En tout cas les deux modes d'individuation impliquent deux types de plan : un « plan de consistance » pour « les *heccéités*, événements, transformations incorporelles [...] les essences nomades [...] les devenirs, les espaces lisses [...] et corps sans organes[36] » et un plan d'organisation ou de développement relatif aux formes, à la « formation de substance et de sujets[37]. » De même pour l'analyse des temporalités qui permet de prolonger et par là-même nuancer l'analyse de *Logique du sens* :

> « *Aiôn*, qui est le temps indéfini de l'événement, la ligne flottante qui ne connaît que les vitesses, et ne cesse à la fois de diviser ce qui arrive en un déjà-là et

[31] QPh, p. 101.

[32] Gilles Deleuze, *Logique du sens*. Paris, Ed. de Minuit, 1969, V. en particulier la « vingt-troisième série – de l'Aiôn », p. 190–197. [désormais LS]

[33] *Ibidem*, p. 190.

[34] MP, p. 318.

[35] « Heccéité, brouillard, lumière crue. Une heccéité n'a ni début ni fin, ni origine ni destination ; elle est toujours au milieu. Elle n'est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome. » *Ibidem*, p. 321.

[36] *Ibidem*, p. 632.

[37] *Ibidem*.

pas-encore-là, un trop-tard et un trop-tôt simultanés, un quelque chose à la fois qui va se passer et vient de se passer. Et *Chronos*, au contraire, le temps de la mesure, qui fixe les choses et les personnes, développe une forme et détermine un sujet[38]. »

Les trois modes temporels esquissés dès *Différence et répétition* montrent que le schéma ternaire d'un présent, d'un passé et d'un futur se complique si l'on veut tenir compte de l'événement. Se déployant sur deux modes temporels à la fois, *Chronos* et *Aiôn*, l'événement n'est plus ce qui a lieu dans le temps car l'instant où cela se passe ne dispose pas de la continuité d'un présent. C'est ce qui explique le paradoxe propre à l'événement : en faisant coïncider le futur et le passé il fait appel au virtuel plié dans l'événement.

Reste à comprendre comment le faire parler alors qu'il n'est qu'un effet incorporel, un devenir, une sensation : un effet de surface. Comment prendre ce qui résiste à la prise du sens ? Nombre d'ouvrages de Deleuze s'interrogent sur le langage, soulignant à chaque fois la nature hétérogène de celui-ci. C'est cet hétérogène, le temps non pulsé de Boulez qui s'inscrit au cœur même du verbe à l'infinitif, compris comme « mode et temps du devenir[39]. » Certes, les notes en bas de page dans *Logique du sens* tout comme dans *Mille plateaux* mettent en évidence l'influence de Gustave Guillaume dans la mise en perspective des deux temporalités dont l'infinitif participe. Les deux pôles relevés par Guillaume, soit le temps intérieur et le temps extérieur « correspondent l'un à l'infinitif-devenir, *Aiôn*, l'autre au présent-être, *Chronos*.[40] » *Logique du sens*, toujours relativement aux Stoïciens, montre que leur modèle, par opposition au modèle de déclinaison opérant avec des noms, « comprend le langage à partir des termes plus « fiers » : les verbes et leur conjugaison en fonction des liens entre événements incorporels[41] ». En effet, le verbe à l'infinitif en tant qu' « exprimé »[42] d'un événement ne renvoie pas aux choses ou aux sujets, mais bien aux états de choses. « Les infinitifs-devenirs n'ont pas de sujet : ils renvoient seulement à un « IL » de l'événement (il pleut), et s'attribuent eux-mêmes à des états de choses qui sont des mélanges ou des collectifs, des agencements, même au plus haut point de leur singularité[43]. » D'où par exemple un agencement connu de Proust : « GUÊPE-RENCONTRER-

[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*, p. 322.
[40] *Ibidem*.
[41] LS, p. 214.
[42] V. DR, p. 199-202.
[43] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1977, p. 78.

ORCHIDÉE[44], » ou un autre ce dont nous essayons de faire l'expérience : LE-COLLOQUE-CONTEMPLER-INFINI…

On devient « bègue » avec l'infinitif qui « hérite […] de la communication des événements entre eux[45]. » Préhension et contemplation, l'infinitif laisse entendre l'univocité multiple par rapport à l'équivocité des mots :

> « Le Verbe est l'univocité du langage, sous la forme d'un infinitif non déterminé, sans personne, sans présent, sans diversité de voix. Ainsi la poésie même. Exprimant dans le langage tous les événements en un, le verbe infinitif exprime l'événement du langage, le langage comme étant lui-même un événement unique qui se confond maintenant avec ce qui le rend possible[46]. »

L'analyse de l'événement conduit Deleuze à établir des modèles, ou pour reprendre la phrase de Jacques Rancière : « Deleuze n'étudie pas des œuvres, il formalise des expérimentations[47]. » Ainsi l'un des modèles formalisés, contemplés ou contractés à l'œuvre dans tout acte de création est le diagramme permettant de décomposer l'événement suivant sa dynamique infini(tive) : « vibrer », « s'étreindre », « se fendre ».

> « C'est ainsi que d'un écrivain à un autre, les grands affects créateurs peuvent s'enchaîner ou dériver, dans des composés de sensations qui se transforment, vibrent, s'étreignent ou se fendent : ce sont des êtres de sensation[48]. »

Ou encore :

> « L'écrivain tord le langage, le fait vibrer, l'étreint, le fend, pour arracher le percept aux perceptions, l'affect aux affections, la sensation à l'opinion – en vue, on l'espère, de ce peuple qui manque encore[49]. »

Deleuze distingue donc trois temps dans les composés de sensation : (1) la vibration, (2) l'étreinte ou le corps-à-corps et (3) le retrait, la division, la distension. « Vibrer la sensation – accoupler la sensation – ouvrir ou fendre, évider la sensation[50]. » C'est ce qui se passe aussi dans le diagramme de Francis Bacon. « Bref, l'aplat vibre, s'étreint ou se fend, parce qu'il est porteur de forces

[44] MP, p. 324.
[45] LS, p. 216.
[46] *Ibidem.*
[47] V. la préface par Jacques Rancière dans Catarina Pombo Nabais, *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*. Paris, L'Harmattan, 2013, p. 12.
[48] QPh, p. 166.
[49] *Ibidem*, p. 167.
[50] *Ibidem*, p. 159.

entrevues. »[51] Après « nettoyage », « balayage », brouillage de l'organisation figurative préexistante, l'artiste se trouve dans une sorte de chaos-germe, un chaosmos qu'est le diagramme. Agissant en modulateur et non plus comme un moule ou un calque, le diagramme « ingère », « digère », « redistribue », tout en brisant les coordonnées spatio-temporelles en vue de dégager mots, lignes, couleurs et perspectives devant le sujet nomade à venir[52]. Ce faisant, il fait transiter ses drôles de sujet, ses « devenirs-imperceptibles », ses « devenirs non-humains » qui sont comme autant d'affects de l'espace lisse, enveloppés paradoxalement dans le lisse des plis où la perception cesse d'être optique. Aucune distance n'y est sollicitée, on n'y mesure plus l'espace strié des appareils d'état et ses points de vue. De même pour les « lignes sauvages » qui fuient dans l'espace lisse sans se soumettre aux points (au point de vue). On comprend que l'événement est tributaire d'une perception « haptique » et produit son sujet multiple : un nomade, un corps sans organes, « un voyant », « un entendant », « un devenant » qui ne cesse de rouler dans l'espace sensible pour y creuser un habitat, s'y reterritorialiser rien que pour inventer des affects et des percepts inédits, déterritorialisants.

La vision rapprochée fait sensation : percepts et affects. Du sensationnel à la sensation : acharné à avoir une « Maison » ET toujours à la recherche d'un « Univers ». « *C'est comme un passage du fini à l'infini*, mais aussi du territoire à la déterritorialisation. C'est bien le moment de l'infini : des infinis infiniment variés[53]. »

L'interrogation de la philosophie de l'événement de Gilles Deleuze nous révèle quelque chose de fondamental sur l'œuvre d'art et l'état de chose dans lequel elle se conserve. « Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est *un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects*[54]. » Essentiellement événementielle, l'œuvre d'art ne deviendra donc jamais un objet quelconque, sans cesser pour autant de devenir, de s'inventer dans des variétés virtuelles, des agencements inédits, avec l'artiste qui « déborde les états perceptifs et les passages affectifs du vécu ». En effet, « on n'est pas dans le monde, on devient avec le monde, on devient en le contemplant. Tout est vision, devenir. On devient univers. Devenir animal, végétal, moléculaire, devenir zéro[55]. »

[51] *Ibidem*, p. 172.

[52] Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Seuil, 2002, en particulier le chapitre 12 « Le diagramme », p. 93-103.

[53] *Ibidem*, p. 171, en italique dans le texte.

[54] *Ibidem*, p. 154, en italique dans le texte.

[55] *Ibidem*, p. 160.

Brigitta Vargyas

Sources de la contemplation chez Thomas Merton

Né en France, à Prades, de parents peintres se déplaçant à travers le monde à la recherche d'inspiration artistique, Thomas Merton (1915–1968) se familiarise dès son plus jeune âge avec plusieurs langues européennes, dont le français, et toute une culture de la sensibilité. Une sensibilité qui se traduit tantôt en mélancolie ou même en dépression chez l'adolescent, tantôt en la recherche passionnée d'une valeur esthétique – littéraire ou autre. C'est ce qui le pousse plus tard à faire des études de lettres modernes à Cambridge, puis à l'université Columbia. S'il change d'université en cours d'études, c'est moins par ambitions personnelles que sous la contrainte des circonstances : « son comportement rebelle exaspère les autorités universitaires[1] » et le projet d'une carrière diplomatique ou juridique, à laquelle le jeune Merton était destiné par son entourage, disparaît en fumée. Par ailleurs, d'après son propre témoignage, il aurait été aussi un grand coureur de jupon et aurait dû quitter l'université pour avoir engendré un fils illégitime, mort d'ailleurs avec sa mère lors des bombardements de Londres pendant la Seconde Guerre mondiale[2]. Merton évoquera cette jeunesse plus tard avec beaucoup de sincérité, du regret et pas peu de sévérité : sa vie à Cambridge apparaît alors à ses yeux comme un fruit pourri qu'il a mordu à pleines dents – il en reste un goût amer dans sa bouche, pour toujours[3]. Comme William H. Shannon, spécialiste de l'œuvre mertonienne, remarque avec justesse, le roman autobiographique, *The Seven Storey Mountain,* dans la traduction française : *La Nuit privée d'étoiles*, est « l'histoire d'un jeune homme appelé Thomas Merton jugé par un moine appelé père Louis » – le nom que Merton reçoit à son entrée dans la communauté trappiste[4].

[1] Michael W. Higgins, *Thomas Merton : la voie spirituelle d'un hérétique.* Fides, 2001, p. 28.
[2] *Ibidem.*
[3] V. Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain.* A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1998, p. 153.
[4] *Ibidem*, p. 22.

Les deux titres, quelque peu obscurs de prime abord, renvoient à deux sources différentes parmi les lectures ayant exercé une influence déterminante sur l'évolution spirituelle de Merton : la version française (*La Nuit privée d'étoiles*) rappelle la nuit obscure que doit traverser l'esprit sur le chemin vers Dieu, dans les écrits de saint Jean de la Croix, tandis que le titre original fait référence aux sept cercles du purgatoire dantesque[5]. Même si le nom de Dante et la *Divine Comédie* ne reviennent pas systématiquement sous la plume de Merton, comme c'est le cas pour saint Jean de la Croix, l'auteur considère cette rencontre avec « la synthèse poétique de la philosophie et de la théologie scolastiques[6], » qu'est à ses yeux la *Comédie*, comme une grâce divine : même si aucune des idées religieuses représentées dans la *Comédie* ne s'enracinent vraiment dans sa pensée, Merton commence à tolérer les dogmes abordés dans la mesure où cela était indispensable pour la compréhension du poème. Au moment d'évoquer ses souvenirs dans les pages de son autobiographie, il considère déjà cette rencontre avec Dante comme la plus grande grâce de tout ce qu'il doit à Cambridge[7].

Notons que l'ouverture vers cet univers tout nouveau se fait grâce à cette sensibilité esthétique particulière : si le jeune Merton prête l'oreille à ce que ce « vieux Florentin » lui dit, c'est seulement à cause du génie poétique de celui-ci[8]. Deux passages du roman viennent confirmer le lien entre le rôle de l'art et une attitude particulière que Merton caractérise dès lors comme mystique ou contemplative : « dès mon enfance, j'avais compris que l'expérience artistique, à son point culminant, était d'une analogie naturelle avec l'expérience mystique. Elle déclenchait une sorte de perception intuitive de la réalité à travers une identification affective avec l'objet contemplé[9]. » Plus tard, à propos de son père, il ajoute encore que celui-ci lui avait appris de ne jamais réduire la fonction de l'art, avec une simplification qui serait alors blasphématoire, à la volonté de susciter des sensations agréables quelconques, mais de le considérer comme la synthèse suprême des facultés humaines, qui doit être observée dans un acte

[5] Pour le rôle de Dante dans le parcours de Merton v. *ibidem*, p. 157-158.

[6] V. *ibidem*, p. 158.

[7] *Ibidem* : « [...] although not one of his [Dante] ideas took firm root in my mind, [...] there remained in me a kind of armed neutrality in the presence of all these dogmas, which I tended to tolerate in a vague and general way, in bulk, so far as that was necessary to an understanding of the poem. This, as I see it, was also a kind of grace : the greatest grace in the positive order that I got out of Cambridge. »

[8] Ibidem, p. 157 : « Because of his genius, I was ready to accept all what he said about such things as Purgatory and Hell at least provisionally, as long as I had the book under my eyes [...] »

[9] *Ibidem*, p. 242 : « [...] from my very childhood, I had understood that the artistic experience, at its highest, was actually a natural analogue of mystical experience. It produced a kind of intuitive perception of reality through a sort of affective identification with the object contemplated – the kind of perception that the Thomists call "connatural". »

contemplatif[10]. Nous allons voir plus tard que la modération à laquelle l'auteur invite à propos de l'art (notamment quand il dit de ne pas chercher d'émotions ou de plaisir sensible), se révélera un élément constitutif de toute quête spirituelle, de la contemplation dans son sens spirituel aussi. De même, un bon nombre de ses « quasi »-définitions sur la contemplation religieuse se greffent sur ce que nous venons de lire à propos de la contemplation en général : une « perception intuitive de la réalité » à travers l'identification avec l'objet contemplé, cette identification prenant la forme d'une union « quasi-expérientielle des membres [d'un culte religieux] avec Dieu[11] » et « la contemplation mystique n'est rien d'autre qu'une connaissance intuitive de Dieu, à travers l'amour pur[12]. »

À part les deux indications que nous fournissent le titre original et sa version française sur les lectures ayant nourri ce qui devient petit-à-petit une véritable recherche spirituelle, le récit aussi comporte de nombreux renseignements : ainsi figurent sur la liste des lectures du jeune Merton les *Confessions* de Saint Augustin et l'*Imitation du Christ* de Thomas de Kempis, deux ouvrages pour lesquels un de ses colocataires, un moine hindou, attire son attention : « Vous devez lire ces livres. » – s'exprime Brahmachari avec une emphase peu habituelle pour lui[13]. Le commentaire que Merton apporte en rétrospective à ce conseil témoigne du rôle essentiel que ces livres devaient en effet jouer dans son évolution : « il me semble très probable, dit-il, que l'une des raisons pour lesquelles Dieu l'a amené depuis l'Inde, c'était justement pour pouvoir me donner ce conseil[14]. »

Au-delà de cette suggestion qu'il a reçue, le travail sur sa thèse, intitulé « Nature and Art in William Blake[15] », le ramène également à des textes chrétiens fondamentaux, à savoir les écrits des pères de l'Église et des scolastiques, à la découverte desquels *L'Esprit de la philosophie médiévale* d'Étienne Gilson et l'*Art et scolastique* du philosophe Jacques Maritain lui ouvrent la voie[16]. C'est au fur et à mesure, comme Blake prend une place toujours croissante dans ses pensées, que Merton en arrive à l'évidence « d'une foi vitale, de l'inconsistance

[10] V. ibidem, p. 243 : « I had learned from my own father that it was almost blasphemy to regard the function of art as merely to reproduce some kind of a sensible pleasure or, at best, to stir up the emotions to a transitory thrill. I had always understood that art was a contemplation, and that it involved the action of the highest faculties of man. »

[11] Thomas Merton, « L'expérience intérieure. Notes sur la contemplation ». *Chemins de Dialogue*, n°15, 2000, p. 43.

[12] V. idem, *The Inner Experience. Notes on Contemplation.* HarperCollins, San Fransisco, 2004, p. 136. « Mystical contemplation is an intuition of God born of pure love. »

[13] Idem, *The Seven Storey Mountain*. *Éd. cit.*, p. 237.

[14] *Ibidem*, p. 238.

[15] *Ibidem*, p. 242.

[16] *Ibidem*, p. 238.

et de l'irréalité complète de la mort » et comprend en même temps que la seule façon de vivre est d'évoluer dans un monde chargé de la présence et de la réalité de Dieu[17]. De l'athée qu'il était, Merton se transforme en quelqu'un qui a « accepté toutes les possibilités de l'expérience religieuse »[18]. Et ce n'est pas tout, car il ne s'agit pas d'une acceptation purement intellectuelle, mais de l'éveil d'un désir toujours plus fort qui le pousse à assister, malgré toutes ses réticences, à une messe, pour la première fois de sa vie[19] et à délibérément chercher les moyens d'approfondir ce sentiment de paix et d'union dont il a eu une première impression : il évoque avec humour le mois consacré à méditer les *Exercices spirituels* de Saint Ignace[20], assis à même le sol, jambes croisées, tel un nouveau Mahatma Gandhi. Si j'ai retenu tous ces détails de la description du parcours personnel de Merton, c'est parce qu'ils fournissent déjà les mots-clés qui jalonneront ses écrits sur la contemplation : *l'expérience* d'une *réalité* dépassant le domaine de la *découverte intellectuelle* et plongeant ses racines dans le *désir* de *l'union* avec Dieu.

Si nous étudions le roman autobiographique avec beaucoup d'attention c'est justement pour mieux apprécier les éléments majeurs qui nourrissent la réflexion de Merton à propos de la contemplation. Vers la fin du livre, au moment de la narration, où le jeune Merton fait son entrée chez les trappistes, l'auteur se livre à une méditation sur le statut actuel de la contemplation pour faire état d'un changement d'optique au sein de l'Église : tandis que Saint Augustin et Saint Grégoire se lamentaient sur la stérilité de la contemplation[21], quoique supérieure à l'action, le pape Pie XI la « réhabilite » dans sa constitution *Umbratilem*, rédigée en 1924, en considérant qu'elle porte beaucoup plus de fruits à l'Église et au genre humain en général que les activités telles que l'enseignement et la prédication. Comment expliquer la contradiction qui semble opposer notre époque moderne, agitée, à cette attitude plus favorable à la contemplation défendue par Pie XI ? – se demande Merton.

[17] *Ibidem*, p. 229 : « As Blake worked himself into my system, I became more and more conscious of the necessity of a vital faith, and the total unreality und unsubstantiality of the dead […]. By the time summer was over, I was to become conscious of the fact that the only way to live was to live in a world that was charged with the presence and the reality of God. »

[18] *Ibidem*, p. 244 : « one who accepted all the full range and possibilities of religious experience right up to the highest degree of glory. »

[19] *Ibidem*, p. 241 : « […] it was from there that I was eventually driven out by an almost physical push, to go and look for a priest. », p. 247 : « I will not easily forget how I felt that day. First there was this sweet, strong, gentle, clean urge in me which said : "Go to a Mass ! Go to a Mass !" It was something quite new and strange, this voice that seemed to prompt me, this firm, growing interior conviction of what I needed to do. »

[20] *Ibidem*, p. 314 : « I devoted a whole month to the *Exercices*. »

[21] *Ibidem*, p. 473.

Pour nous fournir quelques éclaircissements, l'auteur remonte jusqu'à Saint Thomas d'Aquin : d'après ce dernier, trois vocations se présentent à l'homme, à savoir, la vie contemplative, celle active et celle qui intègre les deux, supérieure aux deux premières. Dans le même temps, il remarque que la vie contemplative, en soi, de par sa nature, est meilleure que la vie active – une idée qu'il prouve d'abord en se fondant sur une raison naturelle et en citant les arguments d'Aristote, puis en reformulant ces arguments en termes chrétiens. Ainsi la vie contemplative, centrée sur l'amour de Dieu, est l'acte suprême, car c'est dans cet amour divin que sont enracinées toutes les qualités. Ainsi considérés, les mérites de chacun dépendent fortement de leur enracinement dans le corps mystique du Christ, enracinement qui se fait et se parfait justement à travers la contemplation. (Il ne faut toutefois pas oublier que c'est la vie active qui prépare à cette union dans la contemplation.) Merton poursuit en évoquant les grands mystiques chrétiens, Saint Bernard de Clairvaux, Saint Grégoire de Nysse, Sainte Thérèse, Saint Jean de la Croix, Jean de Ruisbroek, Saint Bonaventure qui considèrent à l'unanimité qu'au sommet d'une union mystique avec Dieu, l'âme sera remplie d'une force miraculeuse qui lui permettra de beaucoup faire pour les autres aussi bien dans le domaine spirituel que séculaire.

Lire Saint Thomas d'Aquin à propos de la supériorité de la vie mixte des ordres prédicateurs et enseignants sans cette compréhension profonde, peut nous mener sur une fausse piste – avertit Merton. La vie mixte n'est supérieure que dans la mesure où les activités, motivées par l'abondance de l'amour divin, y sont une nécessité. Autrement dit « ce qu'on appelle la vocation mixte n'est supérieure aux autres que dans la mesure où elle est plus contemplative que les autres[22]. »

Après ces considérations qui closent ce roman, d'autres écrits rédigés après son entrée chez les trappistes développent sa réflexion sur la contemplation sans donner toutefois une présentation systématique de la question. Notons tout de même une première œuvre parue en 1948, intitulée *What is contemplation ?* (Qu'est-ce que la contemplation ?), qui témoigne de la volonté de l'auteur d'approfondir le sujet, mais qui passe pratiquement inaperçue à côté du succès du roman. Merton reprendra ce projet quelques années plus tard et tout laisse à penser qu'il le terminera grosso modo en 1959. Cependant le travail en question ne sera publié dans son intégralité qu'en 2004, sous le titre de *The Inner Experience. Notes on Contemplation*. (Si cette édition s'est fait attendre si longtemps, c'est parce que l'auteur, considérant son ouvrage comme inachevé, en avait défendu la publication dans son testament datant de 1967. Sur les débats qui ont abouti

[22] *Ibidem*, p. 475 : « [...] the so-called mixed vocation can only be superior to the contemplative vocation if it itself is more contemplative. »

à une publication de l'*Expérience intérieure*, je renvoie les intéressés à la préface du livre, par William H. Shannon, qui nous fournit de précieux détails à ce sujet.)

L'intérêt particulier de l'*Expérience intérieure* vient du fait que, quoique écrite en 1959, presque une dizaine d'années avant la mort de Merton, elle semble cristalliser la pensée mûrie de l'auteur sur la contemplation et prendre ainsi une place centrale au sein de son œuvre. Qu'est-ce qui nous permet de le dire ? D'une part, après le dualisme de ses années de jeune moine, Merton fait preuve dans ce livre d'une ouverture vers l'autre, d'un retour compassionnel vers le monde qu'il avait sévèrement rejeté quelques années plus tôt, mais il témoigne aussi d'une ouverture envers certains courants de pensée tels l'existentialisme ou diverses traditions religieuses : dès la fin des années 50, Merton s'intéresse notamment au bouddhisme zen, ce qui aboutira à un dialogue avec Daisetz Teitaro Suzuki. D'autre part, le fait que le manuscrit qui servait de base à l'édition intégrale de 2004 ne comportait que très peu de modifications par rapport à la version rédigée en 1959, et qu'il s'agit surtout de modifications qui ne touchent pas l'essentiel, plaide également pour le caractère définitif, accompli du livre. D'autre part, selon une lettre de Merton à Czesław Miłosz, l'*Expérience intérieure* a été écrite avec l'ambition de présenter ce sujet « de manière beaucoup plus profonde, en abordant les liens qui unissent la contemplation chrétienne à la tradition orientale et en démontrant que la contemplation ne se limite pas à un domaine bien déterminé de la vie humaine mais l'embrasse dans toutes ses dimensions[23]. »

En effet, l'avertissement préliminaire du livre souligne cette vision unificatrice :

> « La pire chose qui puisse arriver à une personne qui est déjà divisée en une douzaine de compartiments différents, c'est de circonscrire encore un autre compartiment et de lui dire qu'il est plus important que tous les autres, et que désormais elle doit s'appliquer spécialement à le maintenir séparé d'eux[24]. »

Notons que l'auteur ne s'exprime pas seulement contre cette division de la personne, mais aussi contre une attitude qui donnerait la priorité à la contemplation face aux autres domaines de la vie.

Le passage le plus frappant pour décrire cette unité entre les différents aspects et actions de la vie est le suivant :

[23] Lettre datée du 12 septembre 1959, v. la préface par William H. Shannon In Thomas Merton, *The Inner Experience. Notes on Contemplation. éd. cit.*

[24] Thomas Merton, « L'expérience intérieure. Notes sur la contemplation ». In *Chemins de Dialogue*, n°15, 2000, p. 17.

« La vie de la contemplation dans l'action et dans la pureté du cœur est une vie de grandes simplicité et liberté intérieure : on ne cherche rien de spécial, ni ne demande aucune satisfaction particulière, on est content de ce qui est. De cette manière on nage avec les écoulements de la vie tout en restant en contact à tout moment avec Dieu dans la banalité du moment présent avec ses tâches évidentes.

Ainsi, marcher dans la rue, balayer, faire la vaisselle, biner les haricots, lire un livre, flâner dans un bois – tout peut s'enrichir de contemplation et d'un sentiment obscur de la présence de Dieu[25]. »

C'est dans cette même perspective d'ailleurs que Merton dira, dans le chapitre sur les contemplateurs laïcs que dans leur cas, c'est leur vie en tant que marié, qui doit être complètement intégrée dans la contemplation[26].

L'énumération de ces activités on ne peut plus prosaïques (marcher dans la rue, balayer, faire la vaisselle, etc.) attire l'attention sur deux éléments essentiels de la contemplation chez Merton : d'une part elle doit toujours rester dans la simplicité, d'autre part elle doit s'ancrer dans la recherche constante de la réalité : ainsi nous lisons que « Plus ils [les chrétiens] approfondissent leur recherche, plus c'est le profane qui leur apparaît comme le lieu privilégié du sacré[27]. » Dans ce même esprit, la recherche de tout spectaculaire est ainsi un signe de fausse contemplation, qui relèverait plutôt de l'attachement des illuminés à des sentiments, à des impressions au lieu de donner la priorité à ce qui se passe en réalité, au-delà des sensations et des émotions[28]. Rappelons ici la modération à laquelle invitait déjà l'auteur à propos des œuvres d'art. L'attitude dont il avait hérité de son père semble trouver son application et approfondissement dans l'expérience religieuse : « La plus haute forme de culte religieux trouve son aboutissement et son accomplissement dans l'éveil contemplatif et dans la paix

[25] Idem, *The Inner Experience. Notes on Contemplation.* Éd. cit., p. 65 : « The life of contemplation in action and purity of heart is [...] a life of great simplicity and inner liberty. One is not seeking anything special or demanding any particular satisfaction. One is content with what is. [...] In this way one can swim with the living stream of life and remain at every moment in contact with God, in the hiddennes and ordinariness of the present moment with its obvious task. At such times, walking down a street, sweeping a floor, washing dishes, hoeing beans, reading a book, taking a stroll in the woods – all can be enriched with contemplation and with the obscure sense of the presence of God. »

[26] V. *ibidem*, p. 139: « [...] for the married Christian, his married life is essentially bound up with his contemplation. »

[27] *Idem*, « L'expérience intérieure. Notes sur la contemplation ». In *Chemins de Dialogue*, n°15, 2000, p. 78.

[28] *Idem*, *The Inner Experience. Notes on Contemplation.* Éd. cit., p. 107 : « [...] the experience, the vision, the the intuition is only a sign and is, furthermore, capable of being dissociated from any reality and being a mere empty figure ».

spirituelle transcendante – dans l'union quasi-expérientielle de ses membres avec Dieu, au-delà des sens et *au-delà de l'extase*[29]. »

En plus de la simplicité comme repère dans la vie spirituelle authentique, la revendication récurrente de l'enracinement dans la réalité peut être relevée comme trait distinctif de la véritable contemplation et d'une attitude que Merton considère comme « sacrée ». Il en souligne l'importance primordiale à maintes reprises, comme dans la citation suivante : « Le contemplatif ne se cherche plus ni dans l'action, ni dans la prière, mais il est arrivé à une sorte de sainte indifférence, s'abandonne à Dieu et ne cherche qu'à rester en contact avec les réalités du moment présent[30]. »

Ailleurs, on lit : « l'homme de la foi s'abandonne à la volonté divine : non comme à une puissance arbitraire et magique dont les décrets doivent être déchiffrés d'après des codes secrets, mais comme à l'écoulement de la réalité et de la vie même. L'attitude sacrée est donc une attitude de respect profond et fondamental du réel quelle que soit la forme nouvelle dans laquelle il se présente[31]. » C'est une attitude « qui ne recule pas devant notre propre vide intérieur, mais elle y pénètre plutôt avec crainte et respect, et avec la conscience du mystère[32]. »

Toujours à propos de la réalité et de cette disposition de l'esprit à faire face à tout tel qu'il est, même à son propre « vide », Merton avertit son lecteur au tout début de son livre qu'il ne veut pas le tromper en lui promettant une paix intérieure et une joie à portée de main, dès que celui-ci franchira le pas de la vie contemplative. Au contraire : « c'est un chemin qui n'en est pas un, et celui qui l'emprunte n'y trouve rien[33]. »

C'est sur ses bases qu'il présente la première loi essentielle de la contemplation : ne pas s'asseoir avec l'intention de se mettre à résoudre ses difficultés, mais de les supporter jusqu'à ce que la vie ne les résolve ou qu'elles ne se résolvent d'une manière ou d'autre.

[29] *Idem*, « L'expérience intérieure. Notes sur la contemplation ». In *Chemins de Dialogue*, n°15, 2000, p. 43. (C'est nous qui soulignons.)

[30] *Idem*, *The Inner Experience. Notes on Contemplation.* Éd. cit., p. 65 : « [The masked contemplative] no longer seeks himself in action or in prayer, and he has achieved a kind of holy indifference, abandoning himself to the will of God and seeking only to keep in touch with the realities of the present moment. » Une remarque s'impose : sous le terme d'indifférence il ne faut surtout pas comprendre une sorte d'insensibilité froide ; l'indifférence est employée depuis Saint Ignace de Loyola pour exprimer l'aptitude de l'esprit à tout envisager avec la même liberté intérieure.

[31] *Idem*, « L'expérience intérieure. Notes sur la contemplation ». In *Chemins de Dialogue*, n°15, 2000, p. 74.

[32] *Ibidem*, p. 71.

[33] *Idem*, *The Inner Experience. Notes on Contemplation.* Éd. cit., p. 1 : « [...] the way of contemplation is not even a way and if one follows it, what he finds is nothing. »

Une deuxième loi découle de ces constats : ceux qui débutent dans la vie contemplative avec une intention claire (celle de retrouver le bonheur ou apprendre ce qu'est la contemplation), sont tous voués à l'échec. Pour expliquer cette logique étrange, l'auteur recourt à la distinction de deux « moi » (*self*) : celui basé sur des illusions (*illusory self*) qui cherche à être heureux et accompli (quoi que cela veuille dire) et l'autre par nature contemplatif et spirituel qui ne cherche pas l'accomplissement, car il est content d'être et rien que par cette existence il est déjà accompli, puisque enraciné en Dieu[34].

Dans cette perspective, tout ce que la contemplation peut entraîner chez la personne, c'est la naissance d'un silence, d'une humilité et d'une indépendance intérieurs qui peuvent contribuer à ce que ce moi intérieur, tout aussi mystérieux que Dieu lui-même, apparaisse de manière « prudente, timide et imprévisible[35]. » Le moi qui se montre ainsi, timidement, n'a rien à voir avec un quelconque moi idéalisé : il est simple, juste *soi*, mais un *soi* au sein duquel nous nous voyons comme Dieu nous voit. Afin d'illustrer la découverte de ce *soi* dans sa simplicité (qui est en même temps d'une grandeur indicible), Merton cite un court poème zen sur le *satori* d'un certain Chao-pien, fonctionnaire chinois de la dynastie Sung. Selon la théorie du zen, lorsque l'on parvient à un point de maturité intérieure, n'importe quel événement peut déclencher le *satori*, « l'illumination » qui consiste, pour le « traduire » dans un langage occidental, en une « réalisation soudaine, définitive et intégrale du néant du moi extérieur, et donc une libération du moi originel [...], qui n'est autre que l'ainsité[36] », où l'ainsité est l'équivalent du terme bouddhiste qui désigne la réalité telle qu'elle est. Voici le poème :

> « Vide de pensée, j'étais assis calmement au bureau dans mon office,
> Avec mon esprit comme une fontaine sans trouble, aussi serein que l'eau ;
> Un éclat de tonnerre soudain, les portes de l'esprit s'ouvrent violemment,
> Et voilà, ici est assis le vieil homme dans tout son ordinaire. »

Cette description va donc à l'encontre de toute idéalisation d'un moi qui apparaîtrait comme quelque chose de spécifique et déterminé au bout de longues années de méditation : non, ce qui se présente ici, c'est « le moi réel [...] révélé dans toute sa réalité[37] », dans « tout son ordinaire. » Ce moi intérieur se reconnaît en même temps dans une vision totalement différente des choses :

[34] *Ibidem*, p. 2.
[35] *Ibidem*, p. 6.
[36] *Idem*, « L'expérience intérieure. Notes sur la contemplation ». In *Chemins de Dialogue*, n°15, 2000, p. 24.
[37] *Ibidem*, p. 25.

> « Au lieu de voir le monde extérieur dans sa complexité déconcertante, son cloisonnement et sa multiplicité ; au lieu de voir les objets comme des choses à manipuler pour le plaisir ou pour le profit ; au lieu de nous situer dans une relation sujet / objet avec désir, défi, soupçon, cupidité ou crainte, le moi intérieur voit le monde d'un point de vue plus profond et plus spirituel. [...] il « voit » simplement ce qu'il voit, et ne se réfugie pas derrière un écran de préjugés conceptuels ou distorsions verbales[38]. »

Que peut-il entraîner après lui, cet éveil du moi intérieur ? Pour répondre à cette question, Merton résume les expériences de grands contemplatifs chrétiens :

> « [...] puisque notre « je » le plus profond est l'image véritable de Dieu, alors quand ce « je » s'éveille, il trouve en lui-même la présence de Celui dont il est l'image. Et, par un paradoxe dépassant toute expression humaine, Dieu et l'âme semblent n'avoir qu'un seul « je ». Ils sont (par la grâce divine) comme une seule personne. Ils respirent, vivent et agissent comme s'ils étaient un. Aucun des deux n'est vu comme un objet[39]. »

À la lumière de ce qui vient d'être dit, le concept du profane devenant sacré pour le contemplatif, avec toutes les tâches banales qui accompagnent la vie quotidienne, prend un sens plus profond : comme toute action peut être ramenée à Dieu, puisque ce n'est plus l'homme tout seul, en soi, qui agit, mais l'homme contemplatif dont le moi le plus profond est en union avec Dieu, ce « nouvel homme[40] » fait tout avec cette conscience « chrétienne », où chrétienne est à comprendre dans le sens étymologique du terme : une conscience relative au Christ.

Cette transformation intérieure qui se réalise par le biais de la contemplation trouve son fondement théologique dans le mystère de l'incarnation relié à celui de notre incorporation au Christ. Ces questions seront systématisées dans un chapitre à part au sein de l'*Expérience intérieure*, mais le noyau de cette idée est déjà présent dans *La Nuit sans étoiles*.

Pour illustrer le lien entre l'incarnation du Christ et la transformation qui s'opère dans l'âme du contemplateur, Merton recourt dans ce roman à un épisode de l'*Itinerarium mentis in Deum* de saint Bonaventure : celui-ci raconte la vision qu'il a eue au cours d'une retraite spirituelle. Priant au même endroit que saint François d'Assise recevant les stigmates, Bonaventure saisit, à la lumière d'une intuition surnaturelle, le sens complet de l'événement : là, saint François « passa

[38] *Ibidem*, p. 36.
[39] *Ibidem*, p. 35.
[40] Merton a consacré tout un livre à ce sujet : Thomas Merton, *The New Man*. London, Burns & Oates, 1961.

en Dieu (*transiit in Deum*) dans le transport de l'extase. Il devint ainsi l'exemple de la parfaite contemplation comme il avait d'abord été celui de l'action, tel un nouveau Jacob devenu un autre Israël ; car Dieu voulait inviter tous les hommes vraiment spirituels à effectuer ce passage dans l'extase, à l'instigation de son exemple plus que de sa parole[41]. »

Aux yeux de Merton, la valeur de cet épisode réside dans le fait qu'il présente le vrai sens de la contemplation, car elle mène, passée jusqu'au bout, à une union qui transforme l'homme au point de le changer en Christ de sorte que ce Christ vivant en nous et à travers nous « pousse les autres à désirer cette même union à cause de la joie, de la sainteté et d'une vitalité surnaturelle que répand cet exemple[42]. » Pour aller plus loin, Merton souligne que dans l'interprétation bonaventurienne de la scène, la transformation mystique de François d'Assise est censée attirer à la contemplation parfaite de Dieu tous les hommes vraiment spirituels (« *omnes viros vere spirituales* »). La conclusion que Merton tire de cet épisode et sur laquelle nous allons terminer cette présentation rejoint son idée déjà évoquée et en élargit radicalement la portée : toute vie, toute action doit s'enraciner dans la contemplation, indépendamment du cadre de vie de chacun.

> « [...] en réalité, il n'y a qu'une seule vocation. Que vous soyez enseignant ou moine, religieux ou en dehors de toute Église, marié ou célibataire, indépendamment de qui vous êtes, vous êtes appelés au sommet de la perfection : à une vie intérieure profonde, peut-être même à une prière mystique et à transmettre aux autres les fruits de votre contemplation. Et si vous n'êtes pas en mesure de le faire par vos paroles, alors faites-le par vos actes[43]. »

[41] Bonaventure, *Itinéraire de l'esprit vers Dieu*. Texte latin de Quaracchi traduit par H. Dumery, Vrin, 1994, p. 102-103 : « 3. Quod etiam ostensum est beato Francisco, cum in excessu contemplationis in monte excelso – ubi haec, quae scripta sunt, mente tractavi – apparuit Seraph sex alarum in cruce confixus, ut ibidem a socio eius, qui tunc cum eo fuit, ego et plures alii audivimus ; ubi in Deum transiit per contemplationis excessum ; et positus est in exemplum perfectae contemplationis ; sicut prius fuerat actionis, tanquam alter Iacob et Israel, ut omnes viros vere spirituales Deus per eum invitaret ad huiusmodi transitum et mentis excessum magis exemplo quam verbo. »

[42] Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*. Éd. cit., p. 478 : « [...] that Christ living in us and directing all our actions might Himself draw men to desire and seek the same exalted union because of the joy and the sanctity and the supernatural vitality radiated by our example – or rather because of the secret influence of Christ living within us in complete possession of our souls. »

[43] V. *ibidem* : « This means, in practice, that there is only one vocation. Whether you teach or live in the cloister or nurse the sick, whether you are in religion or out of it, married or single, no matter who you are, you are called to the summit of perfection : you are called to a deep interior life perhaps even to mystical prayer, and to pass the fruits of your contemplation on to others. And if you cannot do so by word, than by example. »

Ildikó Lőrinszky

Giono contemplateur du ciel : du Serpent d'étoiles au Grand théâtre

Cet article se propose de présenter deux textes de Giono écrits à plus de trente ans de distance : le *Serpent d'étoiles*, conçu en 1930, et *Le grand théâtre*, rédigé en 1961. Ces textes sont rarement cités par la critique, et n'ont pas de relation directe entre eux. Cependant, en les relisant de façon attentive, nous y décelons une certaine ressemblance, et même une sorte de continuité. Tous les deux reprennent une image récurrente chez l'écrivain qui place volontiers ses personnages sur un point d'altitude, en contact direct avec le ciel. Tous les deux se déploient dans la nuit, sous un ciel étoilé, incitant à une réflexion sur la place de l'homme dans l'univers.

Les deux textes présentent également des similitudes formelles. D'une part, il s'agit de récits relativement courts qui entrent dans la catégorie de l'« autofiction » : la narration se fait à la première personne du singulier, auteur et narrateur sont identiques, et l'histoire racontée est présentée comme une expérience vécue. D'autre part, la prose s'enrichit dans les deux cas d'éléments dramatiques. Si dans le *Serpent d'étoiles*, nous assistons à une véritable mise en scène, *Le grand théâtre* peut être considéré comme un long monologue entrecoupé de quelques phrases de transition, et complété d'un fragment d'essai. De même, l'effet dramatique est renforcé par un début *in medias res* qui nous plonge directement au cœur de l'action.

> « Tout est venu de Césaire Escoffier – dit l'incipit du *Serpent d'étoiles*. – Tout est venu de ce jour de mai : le ciel était lisse comme une pierre de lavoir ; le mistral y écrasait du bleu à pleine main ; le soleil giclait de tous les côtés ; les choses n'avaient plus d'ombre, le mystère était là, contre la peau ; ce vent de perdition arrachait les mots aux lèvres et les emportait dans les autres mondes[1]. »

Nous voici tout d'un coup en plein milieu d'un univers sensuel, entourés de l'aura du merveilleux. *Le Serpent d'étoiles* est probablement la manifestation la

[1] Jean Giono, *Le Serpent d'étoiles*. Paris, Bernard Grasset [1933], Le Livre de Poche, 1972, p. 9. Pour les citations du texte, nous nous référerons à cette édition.

plus éclatante de la « première manière » de Giono[2]. Cette prose poétique, riche en images et formules énigmatiques, évoque un monde à part, situé entre la terre et le ciel : celui des bergers et des grands troupeaux en transhumance. Ceux-ci jouent un rôle hautement symbolique dans les œuvres de la période d'avant-guerre, et réapparaîtront dans le dernier roman achevé de Giono, *L'Iris de Suse*, daté de 1969, qui fait la synthèse de plusieurs thèmes chers à l'écrivain.

Le Serpent d'étoiles se compose de deux parties distinctes complétées d'un appendice[3]. La première partie du texte peut être considérée comme un parcours initiatique. Le narrateur part à la recherche des bergers, mais sera déçu dans son attente. Par l'intermédiaire de Césaire Escoffier, rencontré par hasard, il découvre les forces secrètes de la nature. Césaire, le potier, est décrit par le narrateur comme une « argile d'hommes douée de parole[4]. » C'est un charmeur au sens archaïque du terme. Sa main est « en racine d'arbre[5] », et sa maison bien cachée « dans le bouillonnement des arbres[6] », est elle-même construite sur une racine d'arbre. La femme de Césaire, une femme « blanche, et molle, et grasse » avec une « belle tête ronde[7] » est « une source ruisselante d'enfants » qui rit « du rire éternel de la lune[8]. » Pendant la nuit passée chez la famille du potier, le narrateur écoute la parole de cette femme « savante de la grande science du ciel et de la terre[9]. » C'est grâce à un autre invité de la famille, un vieux berger, que le narrateur entend parler du pouvoir mystérieux des chefs des bêtes (des baïles) et qu'il connaîtra la « sourde musique du pin-lyre[10] », cette lyre vivante par laquelle l'homme, s'appuyant sur la force du vent, fait résonner le chant du monde. C'est Césaire Escoffier qui, par une nuit étoilée, amènera le narrateur sur le plateau de Mallefougasse où ils assisteront à une cérémonie rituelle des bergers. Et c'est autour de la figure du potier qu'apparaît pour la première fois l'un des symboles importants du texte : avant d'apercevoir le « troupeau de poteries luisantes », le narrateur voit « luire sur le pavé comme un ruisseau de petites étoiles[11] ».

[2] C'est probablement la raison pour laquelle cette œuvre sera plus tard reniée par l'écrivain dont les aveux sont parfois à traiter avec prudence. V. Henri Godard, in Jean Giono, *Récits et essais.* Paris, Gallimard, « Pléiade », 1989, pp. 929–930.

[3] Selon l'indication de Giono, cet appendice contient la « Traduction complète de la scène IV du drame des Bergers ». (*Le Serpent d'étoiles*, *éd. cit.*, pp. 165–175.)

[4] *Le Serpent d'étoiles. Éd. cit.*, p. 12.

[5] *Ibidem*, p. 13.

[6] *Ibidem*, p. 14.

[7] *Ibidem*, p. 20

[8] *Ibidem*, p. 21.

[9] *Ibidem*, p. 32.

[10] *Ibidem*, p. 41.

[11] *Le Serpent d'étoiles. Éd. cit.*, p. 11. Sur ce passage, V. Christian Lippinois, « *Le serpent d'étoiles* (1933) de Jean Giono (1895–1970) : un propos écologiste avant l'heure ?, 2011, http ://temporel.fr/

La deuxième partie du texte reproduit le jeu dramatique traditionnel représenté tous les ans à la nuit de la Saint-Jean. Le narrateur prétend donner une traduction qu'il aurait préparée à partir de ses notes. Le jeu en question est une improvisation jouée par les bergers et dirigée par l'un des leurs, un Sarde. La nécessité de la traduction est expliquée par le fait que les personnages du drame parlent plusieurs langues ou dialectes différents : « La langue est l'espèce la plus sauvage des jargons de mer, faite de provençal, de génois, de corse, de sarde, de niçois, de vieux français, de piémontais et de mots inventés sur place pour le besoin immédiat[12]. » Le drame joué par ces « hommes libres » qui se comprennent entre eux, évoque un état d'« avant Babel », et toute tentative de traduction restera forcément défaillante. La narration est parsemée de fragments mythiques : la silhouette d'Orphée s'esquisse à plusieurs reprises dans le texte. Par ailleurs, le titre de l'œuvre implique déjà tout un réseau de connotations symboliques et mythologiques. Deux d'entre elles nous semblent particulièrement significatives. Le serpent[13] relié aux étoiles souligne le rapport organique entre la terre et le ciel. Sous sa forme d'*ouroboros* (le serpent qui se mord la queue), il rappelle l'éternel recommencement, le mouvement circulaire de la terre et des astres.

L'ensemble de la pastorale met en scène une nouvelle version de la Genèse. Le spectateur stupéfait est comme subjugué par la force des éléments qui s'animent devant lui. « [...] apparaissent soudain : des processions de planètes, le balancement de la mer, la course mouillée de la terre qui perd ses océans dans l'espace[14]. » Le meneur du jeu incarne la Terre, et appelle les divers éléments à se manifester. La Mer, la Montagne, le Fleuve, l'Arbre, le Vent, l'Herbe, la Pluie, le Froid et la Bête prennent la parole, l'un après l'autre, avant l'apparition de l'Homme. La Terre s'inquiète de l'Homme qui risque de vouloir régner sur l'univers. La pièce se termine par un bel acte de foi pendant lequel le Sarde, redevenu homme, berger et chef des bêtes, embrasse la terre de ses bras écartés.

Si le *Serpent d'étoiles* présente une nouvelle version de la Genèse, *Le grand théâtre* nous propose une réinterprétation de l'Apocalypse. Ici, c'est un homme vieillissant – le père du narrateur – qui explique à son fils de dix ans les secrets de l'univers. Tous les deux s'appellent Jean. Le père, cordonnier de son état, est un grand liseur. Descendant d'une famille d'anarchistes, il fréquente la Bible pour son plaisir, et s'intéresse surtout à *L'Apocalypse de saint Jean*. C'est son livre de

Jean-Giono-par-Christian-Lippinois, consulté le 17 février 2014.

12 *Le Serpent d'étoiles. Éd. cit.*, p. 118.

13 Selon Claudine Chonez, les serpents « nés au plus creux du monde » ont une place de choix dans le bestiaire de Giono. V. *Id.*, *Giono*. Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1973, p. 48.

14 *Le Serpent d'étoiles. Éd. cit.*, p. 118.

chevet ou son « Virgile », comme il a l'habitude de le dire[15]. L'héritage du père marquera l'œuvre du fils dans laquelle le monde bucolique et païen côtoie le monde chrétien. Le père ressent une affinité particulière pour son homonyme lointain, évoqué tantôt comme « Jean de Patmos », tantôt comme « fils de Zébédée », dont il discute volontiers les prophéties. La conversation entre le père et son fils se déroule par une nuit d'été torride, sous un ciel étoilé. Ils s'adonnent souvent à ces discussions nocturnes : fuyant leur chambre trop humide qui empêche le sommeil, ils s'installent régulièrement sur le toit de la maison voisine.

L'incipit du texte fait frissonner le lecteur :

> « Tu entendras parler de bien d'autres guerres, dit mon père, de l'entrechoquement des nations, de tremblements de terre et de famines ; ta vue sera brouillée de mille éclipses plus horribles les unes que les autres, l'éclipse de la lumière étant la plus douce d'entre elles. Les cieux ne se replieront pas, ils se recroquevilleront ; on pensera à l'absinthe comme à du sucre ; les surfaces planes de la terre s'effondreront sous tes pieds en escaliers qui iront se reposer dans les brouillards des abîmes [...][16]. »

Les passages à résonance biblique sont des pastiches amalgamant divers endroits de l'Ancien et du Nouveau Testament[17].

La réflexion du père tourne autour du quatrième cavalier évoqué par Jean, fils de Zébédée : le cavalier vert (ou livide), symbole de la mort. Selon le père, la mort ne peut pas figurer dans une vision apocalyptique. L'Apocalypse n'est pas la mort, mais « l'ensemble des événements qui font désirer la mort[18]. » Les développements du père abordent des sujets variés et donnent l'impression d'une conversation à bâtons rompus dont il n'est pas toujours facile de suivre la logique. Cependant, si nous relisons ses propos de façon attentive, nous y découvrons un désir continu d'expliquer l'abstrait par le concret, et de montrer l'analogie profonde entre l'infiniment petit et l'infiniment grand[19].

Le père invite le fils à contempler l'immensité du ciel qui s'étend au-dessus de

[15] Jean Giono, *Le grand théâtre*. In *Le Déserteur et autres récits*. Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 271.

[16] *Ibidem*, p. 241.

[17] Sur la réécriture des passages bibliques, V. Norma L. Goodrich, *Giono. Master of fictional modes*. Princeton, Princeton University Press, 1973, pp. 41–45.

[18] Jean Giono, *Le grand théâtre*. *Éd. cit.*, p. 246.

[19] Cette idée apparaît à plusieurs reprises chez Giono sous formes d'images suggestives. Dans *Le chant du monde* (écrit en 1933), Toussaint, le guérisseur montre qu'une pierre examinée à la loupe reproduit par ses lichens des « mers, des fleuves, des océans avec leur couleur et leur forme ». (*Œuvres romanesques complètes*, tome 2. Paris, Gallimard, « Pléiade », 1972, pp. 307–308.) V. Marcel Neveu, *Giono ou le bonheur d'écrire*. Monaco, Éd. du Rocher, 1990, p. 241. Dans un essai sur la pierre datant de 1955, Giono remarque : [La Terre ?] « une énorme pierre du ciel, somme toute ». Jean Giono, *La pierre*. In *Le Déserteur et autres récits*. *Éd. cit.*, p. 121.

leur tête. Les étoiles révèlent une multitude de passés à l'homme enfermé dans son présent :

> « Nous assistons ce soir à un spectacle – très ordinaire comme tu vois – dont les acteurs sont peut-être morts depuis des milliards d'années et qui, s'ils ne sont pas morts, sont, de toute certitude, en train de jouer aujourd'hui une scène qui ne pourra tomber sous les sens des hommes que dans des milliards d'années. [...] la lumière que nous percevons aujourd'hui à la fois est faite de milliards de lumières émises par ces objets à des milliards de moments différents de ce passé[20]. »

Pour exprimer le présent de ce passé « composé », l'homme devrait pouvoir conjuguer les chiffres. Notre incapacité de mesurer cette étendue de temps nous empêche de vivre l'Apocalypse à une échelle planétaire :

> « Peut-être que, pendant que nous parlons ici, bien tranquilles, tout cet univers est-il aux prises avec l'Apocalypse de notre ami Jean, fils de Zébédée ; et, dans ce cas, nous continuons à être bien paisibles, car c'est seulement dans des milliards d'années qu'on s'en apercevra[21]. »

Le père explique à son fils que l'Apocalypse ne se produit pas seulement à l'échelle de l'univers, mais peut aussi advenir à l'intérieur d'un petit corps chétif comme le nôtre. Pour donner un exemple, il décrit longuement le cas d'un de leurs parents, l'oncle Eugène, qui a perdu l'ouïe et risque de perdre également la vue. Les passages énumérant les tourments réels et imaginaires de l'oncle Eugène, sont empreints d'un humour parfois cruel, mais aussi d'un amour profond pour la vie. La souffrance fait partie de l'existence humaine, mais confrontés à notre propre Apocalypse, nous finissons par découvrir en nous-mêmes des richesses inconnues.

Les réflexions sur la grandeur et la petitesse de l'homme sont porteurs d'échos pascaliens, mais n'aboutissent pas à une conclusion pessimiste. Tant que nous sommes sur la terre, nous sommes à la fois acteurs et spectateurs du « grand théâtre ». Nous assistons à l'immense spectacle du monde auquel nous sommes conviés. Il faut que nous soyons capables de mesurer la beauté et l'importance de ce geste : l'invitation, car « c'est ce que nous avons de plus précieux », dit le père.[22] Tant que la mort n'est pas supprimée (et il faut vraiment se méfier de ceux qui aspirent à cela – prévient-il son fils), « l'espérance et le bonheur sont des sécrétions personnelles[23]. » Au fur et à mesure que notre existence se rétrécit, une multitude de mondes peuvent s'ouvrir devant nous, à condition de répondre à l'invitation de la nuit et du silence.

---

[20] Jean Giono, *Le grand théâtre*. *Éd. cit.*, p. 259.
[21] *Ibidem*, p. 267.
[22] *Ibidem*, p. 249.
[23] *Ibidem*, p. 255.

Nikoletta Házas

Les inter-textes aux frontières de la peinture ; la poétique visuelle de Simon Hantaï

Par-delà les confins indéfinis de l'art

J'analyserai la peinture de Simon Hantaï en utilisant des extraits de textes liturgiques, littéraires et philosophiques dans le contexte de la dispute intitulée « La fin de l'art », qui opposa l'Histoire de l'art d'un côté, et la Théorie de l'art de l'autre, entre 1980 et 1990, (dispute qui s'est relativement apaisée depuis), et qui portait globalement sur la situation, les possibilités et le rôle sociétal des arts plastiques.

Bien que les protagonistes du débat[1] utilisaient des notions d'art *prescriptives* et tentaient d'insérer de nouvelles problématiques (par exemple : *conceptualisme, culture de masse, arts des médias, art de performance*) introduites par les novateurs radicaux (Duchamp, Warhol, Nan June Paik, etc.), ils négligèrent souvent les tentatives *immanentes* de renouvellement, se déroulant à l'intérieur des genres traditionnels des arts plastiques (tels que la peinture ou la sculpture.)

Simon Hantaï qui considérait que peinture et poésie, art et philosophie, philosophie et théologie, philosophie et psychologie étaient des domaines compatibles, propose à la fin des années 1950 et au début des années 1960, une nouvelle orientation dans le domaine par excellence de la visualité, à savoir celui de la peinture, une orientation qui est une réelle prise de position dans le débat sur « la fin de l'art » et qui fut considérée comme la réinterprétation de certaines grandes questions et notions controversées de la théorie de l'art et de l'image du 20e siècle, de façon à les rendre accessibles pour la pensée philosophique et

[1] En ce qui concerne le débat sur la « fin de l'art », voici quelques textes importants : H.-G. Gadamer, « Die Aktualität des Schönen » In *Gesammelte Werke, Ästhetic und Poetic.* Tome 1., Kunst als Aussage. 1974. ; Bd & J.C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993. ; A. C. Danto, *The philosophical Desenfrancissement of Art.* New York, Columbia University Press, 1988. ; A.C. Danto, *Beyond the Brillo Box.* New York, Farrar Straus Giroux, 1992. ; A.C. Danto, *The Art After the End of Art.* Embodied Meanings. New York, Farrar Staus Giroux, 1994. p. 321–333. ; J-L. Nancy, *Le vestige de l'art. L'Art contemporaine en question.* Paris, 1994. p. 23–37. ; Hans Belting, « Das Ende der Kunstgeschichte » In *Eine Revision nach zehn Jahren.* München, Verlag C.H. Beck, 2002.

esthétique. De ce point de vue, l'hypothèse selon laquelle la peinture de Hantaï s'oppose apparemment aux courants novateurs radicaux des années 1960 ne semble pas irraisonnable[2] en réalité – même si cela peut sembler paradoxal – car sa peinture tourne le « visage arrière en avant. »

Les interpellations mutuelles : La « lecture » philosophique de la peinture de Hantaï et la lecture picturale de la philosophie

C'est à l'époque des tentatives de légitimation de l'histoire de l'art et de la théorie de l'art, dans les décennies où les théories de la fin de l'art étaient à la mode, c'est-à-dire dans les années 1980 et 1990, que plusieurs personnages connus de l'élite intellectuelle, parmi lesquels Georges Didi-Huberman, Hélène Cixous, Jean-Luc Nancy et Jacques Derrida découvrent Simon Hantaï, le peintre d'origine hongroise.

Derrida, Nancy et Didi-Huberman s'interrogent également sur la problématique de l'*empreinte* (trace, vestige, matrice, etc) mais tandis que Derrida l'aborde principalement à travers les *textes* et la *langue*, Didi-Hubermann et Jean-Luc Nancy l'abordent à travers les *images*. Quoique de manières différentes, ces derniers relient la problématique en question à l'idée de la fin de « l'ère de l'image ».

Dans un ouvrage consacré exclusivement à l'exposition intitulée « *Empreinte* », Didi-Huberman se concentre[3] sur la notion de « l'empreinte », et salue l'activité de Marcel Duchamp portant aussi sur ce sujet. D'après lui, dans son œuvre réside une certaine volonté de retourner à la création des empreintes – reconnue en tant qu'activité *artisanale* – et qu'il considère comme un geste largement *anachronique*.

Selon lui, c'est le *paradigme de l'empreinte* apparaissant chez Duchamp qui témoigne, en dehors de son *actualité* et de sa modernité, d'un tel *anachronisme*, arrachant l'histoire de l'art du piège qui consiste à emprisonner l'art entre deux extrémités : début et fin, modernité et postmodernité.

Examinant l'*empreinte* comme démarche artistique, le processus de la création, les techniques, les méthodes et les pratiques de la création, l'auteur affirme que Didi-Huberman développe une notion de l'image dialectique par excellence à partir de laquelle l'empreinte construit, à la place de modèles optiques et métaphysiques, un modèle d'interprétation qui peut être décrit par les notions de

[2] G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
[3] *Idem*, *La ressemblance par contact. Archéologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris, Les Éditions de Minuit. « Paradoxe », 2008.

technique, de *tactilité*, de *contact* (*la forme et l'anti-forme*), d'*érotisme*, de *critique*, d'*heuristique* etc. Se référant le plus souvent à Benjamin et Aby Warburg, l'auteur esquisse un modèle synoptique et dynamique au lieu du modèle progressif de l'histoire de l'art. Le début apparaît chez lui, comme un « tourbillon dans le fleuve[4] » qui, évidemment, porte déjà en soi la fin, car chaque *crise* indique un *changement*.

Jean-Luc Nancy – par rapport à Didi-Huberman, disciple de Derrida – aborde la question de l'empreinte d'un point de vue beaucoup plus conservateur. Dans une étude de 1994, il associe à la notion latine de *vestigum* (trace, empreinte), de portée théologique, une signification historique, et il supprime certains champs de signification que ce mot – à son avis – ne possède plus dans le contexte de l'art contemporain : la Raison, le Cosmos et la Polis hégeliens, ainsi que le concept de l'Homme de la théologie humaniste[5].

Il affirme que l'art, qui n'apparaît plus en tant qu'*image*, n'est pas perceptible en tant qu'image, n'est plus « la présentation sensible de l'idée » (dans le sens hégelien), mais de la « fumée sans feu » et une « trace/empreinte sans Dieu ». Nancy clame que l'art n'est que l'empreinte du « passant », et que ce dernier n'est pas identifiable par sa propre empreinte, et par là, que son dénominateur est toujours « commun », et il ajoute :

> « Cependant, le nom de l'homme reste trop un nom, une Idée et une image – et ce n'est pas en vain que son effacement fut énoncé. Sans doute, le prononcer à nouveau, d'un tout autre ton, c'est aussi refuser l'interdit angoissant des images, sans nécessairement faire revenir l'homme de l'humanisme, c'est-à dire, l'auto-imitation de son Idée[6]. »

Bientôt, Nancy et Didi-Huberman, bien qu'ayant une approche différente concernant la logique de l'empreinte, entreront en contact personnel avec Simon Hantaï, et Jacques Derrida rejoindra également ce cercle.

De leurs échanges épistolaires, le livre *La connaissance des textes*[7] est né. L'idée du livre a vu le jour lors de la conception d'une illustration. En 1999, Hantaï a préparé une illustration pour l'œuvre de Derrida consacré à Nancy[8] en copiant des extraits d'œuvres de Derrida et de Nancy les uns sur les autres avec de l'encre

[4] G. Didi-Huberman, « Imaginum pictura... in totum exoleui. Début de l'histoire de l'art et fin de l'époque de l'image ». In *Revue Critique*, 1996, n°586, p. 139–150.

[5] J.-L. Nancy, *op.cit.*, p. 26.

[6] *Ibidem*, p. 36.

[7] S. Hantaï – J. Derrida – J.-L. Nancy, *La connaissance des textes : Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondances)*. Paris, Galilée, « Écritures/Figures », 2001.

[8] J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris, Galilée, 2000.

de couleur sur des bouts de toile jusqu'à ce que ces écritures superposées aboutissent à un texte visible mais illisible.

Les deux techniques, le pliage et « la copie », qui représentent le mieux la « spécificité » de la peinture de Hantaï ,avait été élaborées auparavant ainsi que leurs variantes. Nous allons aborder cette dernière technique, dite « de la peinture-copie » en étudiant les tableaux *l'Opus Magnum, la Peinture* et *l'Écriture Rose.*

Écriture Rose

Entre 1958 et 1959, *l'Écriture Rose*, un tableau de plus de 3 x 4 mètres de dimension, a été réalisé en 365 jours. Hantaï a recopié, chaque jour à la même heure, à l'encre de couleur noire, violette, rouge et verte, des textes de Goethe, de Hö-derlin, de Kierkegaard, de Freud, d'Heidegger et de la Bible. Cet acte de « méditation en recopiant » qui s'est déroulé de l'Avent à l'Avent, a abouti, sans utiliser de rose, à la naissance d'une surface rosâtre, abstraite, sur laquelle Hantaï a peint quelques signes énigmatiques (croix grecque, étoile), des chiffres et des tâches de couleur.

Observé de loin, le tableau est comme un palimpseste, les textes superposés apparaissent comme une surface rythmique, régulière, évoquant l'acte de l'écriture sur une image pixelisée ; mais regardé de près, même si certains mots sont déchiffrables, seules les traces d'écritures incompréhensibles, superposées et en couleur, sont visibles.

Étant donné l'image, il n'est pas surprenant que les penseurs se consacrant à la « trace », à « l'empreinte », « à laisser une trace » et « au toucher » – Derrida, Huberman, Nancy – aient fait un accueil enthousiaste à ce tableau, ainsi qu'en général à la peinture de Hantaï. C'est à ce tableau que Didi-Huberman consacre un livre à part entière, intitulé *Étoilement*[9] en 1997, un tableau qu'Hélène Cixous commente également dans son livre *Le tablier de Simon Hantaï*[10] en 2005.

Didi-Huberman, dans son livre intitulé l'*Etoilement,* combine le mot étoile et toile et ajoute « -ment » désignant l'activité sur la toile. Il y qualifie Hantaï d'ascète, de maître zen, de « suicidaire » de la société de consommation, qui, d'un geste « moderniste désuet », à l'instar de l'artiste du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, découvre, grâce au retrait, au silence rétinien, aux exercices spirituels

[9] Georges Didi-Huberman, *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï.* Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

[10] Hélène Cixous, *Le Tablier de Simon Hantaï.* Paris, Galilée, 2005., Didi-Huberman, op.cit. 1998., pp. 10., 13., 15.

faits dans le monde de la peinture et grâce à la relation critique et heuristique à la matière, la « vérité de la peinture », la « visibilité pure ».

Cixous décrit Hantaï, dans son œuvre intitulée *le Tablier de Simon Hantaï*, comme un auteur qui poursuit la rose mystique et invite son lecteur à un voyage intérieur. D'une part, Hantaï replie ses toiles à partir des brides du tablier de sa mère Anna, comme « commencement », « origine » dans l'espace et dans le temps. D'autre part, il essaie de *palper* les champs communs de la poésie, de la philosophie et de la « question de religion »[11].

De nouvelles thématiques s'associent ainsi à celle de la trace/empreinte, telles que « la vérité dans la peinture », « la pure visibilité », et « l'idée du temple intérieur » issue du voyage mystique.

Je ne pourrai pas les aborder une par une, mais ces idées pourront me servir de point d'appui, je tenterai d'esquisser un « pilier » de la notion d'image introduite par le tableau intitulé *Écriture Rose*.

Pour introduire mes propos, je m'appuie sur le tome *Immanence et Transcendance*[12] de *l'Esthétique* de Genette. La typologie des œuvres d'art pour l'art contemporain utilisée par Genette – avec certaines réserves – peut servir de base pour aborder la *poétique visuelle* de Hantaï.

Lors de l'analyse du statut ontologique des œuvres d'art, Genette distingue deux modes d'existence des œuvres d'art, celui de l'*immanence* et celui de la *transcendance*. Tandis que le mode d'existence *immanent* est en quoi l'œuvre « est » (peinture), la *transcendance* est un mode d'existence secondaire et dérivé, où l'œuvre dépasse l'immanence, comme par exemple les différentes variantes de textes. Au sein du mode d'existence immanent, Genette discerne également différents domaines qu'il nomme *autographique* et *allographique*, en se référant à Nelson Goodman.

Le prototype de l'*autographique* est une peinture ou une sculpture pour laquelle la notion d'*originalité* et d'*unicité* a du sens, et se caractérise par une identité spécifique grâce à sa réalité *objective* et *matérielle*. L'œuvre d'art allographique, dont le prototype est le roman et l'œuvre musicale, est caractérisée par les propriétés de l'*idéalité*, de la *multiplicité* et de l'*identité quantitative*. Après avoir différencié les modes d'existence *unique* et *multiple*, il fait la distinction entre *empreinte* et *copie*. Il définit les deux à travers leur rapport à l'original, mais il les différencie de la façon suivante : tandis que l'*empreinte* recourt à l'original en tant que *matrice*, la *copie* y recourt en tant que *signal*. Finalement, il différencie les copies qui sont les produits d'une activité consciente

[11] Cixous, *op.cit.*, p. 19.

[12] G. Genette, *L'œuvre d'art. Immanence et transcendance*. Paris, Seuil, 1991.

et celles qui sont les produits d'une activité mécanique (par exemple les photocopies).

Inséré dans ce cadre conceptuel, le tableau intitulé *Écriture Rose* se présente comme un objet unique, doué d'une identité spécifique (v. mode *autographique*), objet sur lequel se présentent les copies non identifiables de textes doués d'un mode d'existence multiple (v. mode *allographique*). Par le biais de ce tableau, la typologie de Genette construite sur des oppositions, des binarités, est en quelque sorte remise en question – typologie d'emblée convenablement nuancée, à mon avis, par les notions dialectiques d'empreinte et d'image de Didi Huberman, évoquées plus haut.

Dans la peinture de Hantaï – en transcendant la définition ontologique des calligrammes également mentionnés par Genette (où l'idéalité des textes et la matérialité de la forme graphique se rejoignent) – ce n'est pas l'idéalité du texte intelligible qui s'accorde avec la matérialité de l'apparence graphique, mais « une certaine abstraction de l'idéalité du texte. » Mais ce type d'abstraction – la suppression du sens du texte – ne donne pas l'impression du non-sens. Le sens est aussi assuré par la rencontre elle-même avec les textes, le « toucher » des textes, ou bien, d'après les propos de Jolán Orbán par « l'événement du toucher », par « l'acte du toucher » dont le souvenir est la peinture même[13].

La matérialité de la copie d'extraits de textes choisis, résultat d'une activité consciente et concentrée, apparaît donc dans la peinture de Hantaï comme l'empreinte de l'acte de copier, la trace du déroulement de l'activité, le souvenir d'une activité dont les acteurs sont le « lecteur-copieur », « l'extrait de texte », « les auteurs » de l'extrait de texte comme Kierkegaard, Hölderlin, Goethe, Heidegger, Freud, etc., ainsi que les récepteurs du tableau, les interprétateurs qui assument cette tâche. Évidemment, dans le cas de la Bible, la possibilité de la rencontre est plus complexe et plus énigmatique, car Jésus et Dieu – auteurs des textes mais aussi des enseignements et des révélations – ne sont pas les seuls à être invités dans l'espace de la peinture ; on doit prendre également en compte ceux qui ont servi de scribes (v. les Apôtres) même si en ce qui concerne ces derniers, les notions des théories de la littérature moderne ne permettent pas de leur attribuer un statut d'*auteur.* Différents domaines de la connaissance se croisent et se mélangent dans l'œuvre, comme la philosophie, l'esthétique, la poésie, la théologie et la psychologie, réunies par les textes « évoqués » dans l'espace *unique* de ce tableau, qui a été réalisé suite à des exercices spirituels pendant la période allant de l'Avent à l'Avent.

[13] Jolán Orbán, « L'acte du toucher, Derrida, Mallarmé, Hantaï ». In *Thomka-symposion (Volume spécial en l'honneur de Beáta Thomka)*, Bratislava, Kalligram, 2009.

Ce tableau, de surface stratifiée, en tant que lieu, espace (« château intérieur » ou « temple intérieur ») n'est pas seulement le point de rencontre de ces domaines, distingué par l'attention et par le choix, mais un certain « point de fuite » au sein duquel des polarités apparemment irréconciliables se rencontrent, telles que foi et savoir, âme et esprit, présence et éloignement, unité et multiplicité, « idéalité » et « matérialité », matériel et immatériel, particularité et généralité (v. commun), copie et empreinte, et – dans le sens de Genette – immanence et transcendance. Dans le même temps, la rencontre ne signifie ni la synthèse, ni la suppression des différences, mais seulement l'abolition de la distance entre ces dualités, la manifestation de leur rapprochement mutuel ou, d'après Didi-Huberman, « la révélation dialectique des différences ». Je pense que cette « réconciliation » constitue un pilier important de la notion d'image chez Hantaï, idée centrale dans l'esthétique de Marcel Duchamp, auteur de l'art conceptuel contemporain considéré comme le « bouc émissaire » des théories sur la fin de l'art. Se référant au livre paru en 1932 de Duchamp et de Halberstadt, le fameux joueur d'échecs, Didi-Huberman compare Hantaï à Duchamp[14].

La fin de l'art et le recommencement continuel : Paradigme de Beauté et/ou Vérité

Il existe plusieurs variantes, récits, interprétation*s* de la problématique de la « fin de l'art », évoquée sans cesse à partir des années 1960 et 1970 dans le domaine des arts plastiques. Les interprétations sont différentes sous de nombreux aspects. L'une des divergences majeures réside dans la détermination des intervalles temporels. Une autre divergence concerne le choix des auteurs accusés d'abus de beauté artistique. Selon ceux qui observent d'une manière sceptique les histoires d'épilogues et l'interprétation essentialiste des notions d'art les plus centrales, en situant la question dans un contexte plus large, il est possible de constater que l'origine du problème réside plutôt dans l'impossibilité de la soi-disant « grande narration » à l'époque *postmoderne*.

L'œuvre de Hantaï, qui a baptisé un de ses tableaux *Duchamp effacé* (1951–1960), est plutôt relatif à la thématique de fin de l'art, notamment parce qu'il se réfère souvent aux travaux de Marcel Duchamp, et surtout au changement du paradigme sensuel-intellectuel (v. rétinien-conceptuel).

[14] Marcel Duchamp – Vitaly Halberstadt, *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*. Paris-Bruxelles, L'Échiquier, 1932.

Dans ses études bien connues, A.C. Danto accuse Marcel Duchamp[15] d'*abus de beauté* artistique et de « dépouillement » de l'art par la philosophie, qui a exclu « la beauté rétinienne » du domaine de l'art. D'après son récit, il s'est rendu compte, en jouant aux échecs, que la présentation de « la beauté de la pensée » peut ouvrir de nouvelles voies dans le domaine des arts plastiques, et cette nouveauté a réellement abouti à la naissance du paradigme de l'art conceptuel. Hantaï ne dément pas l'importance de la « spiritualité » dans l'art, mais il revalorise ce que Duchamp avait mis entre parenthèses, à savoir l'importance de la « beauté sensuelle » et du « plaisir rétinien » tout en insistant sur le fait que « sensation » et « savoir », « beauté » et « vérité » – appréhendées depuis la position spirituelle qui est la sienne – *ne sont pas antagonistes*[16].

En 2007, lors d'un symposium consacré à Duchamp, l'historien de l'art Lóránd Hegyi a utilisé une métaphore intéressante en parlant de l'activité de Duchamp. Il a dit que Duchamp « avait éclairé le champ de l'art avec la lumière de l'esprit[17]. »

Reprenant les métaphores de la « lumière » et celle de « l'éclairement » (dont Hantaï fait un usage fréquent dans les entretiens et les films autobiographiques qui lui sont consacrés), il n'éteint pas ou ne souffle pas la lumière de l'esprit, mais il crée des « étoilements » en déviant et multipliant les lumières. Dans ses toiles, Hantaï *ravive* toujours plus de lumière à partir de différentes traditions de la culture occidentale (la poésie, la philosophie, la théologie, l'histoire, la spiritualité et la psychologie). Les pensées symbolisées par différentes couleurs, comme les sons dans une symphonie, forment ensemble une harmonie de *couleur rose*. Il démontre en même temps que ces sons, ces pensées, possèdent une « couche » commune qui se manifeste à travers les méditations réalisées par des matériaux *tangibles*, telles que la teinture et la toile. En dehors de cela, il démontre que ce phénomène a toujours été présent dans les différents domaines de la « spiritualité dans l'art » et de la pensée dans la culture occidentale. Pour les représentations en arts plastiques, il n'est nécessaire de refuser ni la matière, ni *l'aisthesis*, importantes dans la peinture, car – en filant la métaphore de Lóránd Hegyi – lorsque matière, âme, esprit « éclairent » ensemble, les propos de Georges Didi-Huberman, développés dans une étude de 2004 semblent entièrement pertinents pour la peinture, en tout cas celle de Hantaï, même après les théories de fin de l'art :

15 Arthur. C. Danto, *op. cit.*, 1988., et *The Abuse of beauty*. Chicago, Open Court, 2003.

16 Sous la direction de Júlia Klaniczay, *Marcel Duchamp Szimpozion. Ötperces előadások Marcel Duchamp szellemében*. Budapest, Artpool, 2007.

17 Sous la direction de L. Zimmermann – Cécile Defaut, Georges Didi-Huberman, « L'image brûle ». In *Penser par les images (Autour des travaux de Didi-Huberman)*, Nantes, 2006. p. 51–52.

« L'image brûle. Elle brûle du réel dont elle s'est, à un moment, approchée (comme ont dit, dans les jeux de devinette, « tu brûles » pour « tu touches presque l'objet caché »). Elle brûle du désir qui l'anime, de l'intentionnalité qui la structure, de l'énonciation, voire de l'urgence qu'elle manifeste (comme on dit « je brûle pour vous » ou « je brûle d'impatience »). Elle brûle de la destruction, de l'incendie qui faillit la pulvériser, dont elle réchappa et dont, par conséquent, elle est capable aujourd'hui d'offrir encore l'archive et la possible imagination. Elle brûle de la lueur, c'est-à-dire de la possibilité visuelle ouverte par sa consumation même : vérité précieuse mais passagère, puisque vouée à s'éteindre (comme une bougie nous éclaire mais, en brûlant, se détruit elle-même). Elle brûle de son intempestif mouvement, incapable qu'elle est de s'arrêter en chemin (comme on dit « brûler les étapes »), capable qu'elle est de toujours bifurquer, de brusquement partir ailleurs (comme on dit « brûler la politesse »). Elle brûle de son audace, lorsqu'elle rend tout recul, toute retraite impossibles (comme on dit « brûler les ponts » ou « brûler ses vaisseaux »). Elle brûle de la douleur d'où elle vient et qu'elle procure à quiconque prend le temps de s'y attacher. Enfin, l'image brûle de la mémoire, c'est-à-dire qu'elle brûle encore, lors même qu'elle n'est que cendre : façon de dire son essentielle vocation à la survivance, au malgré tout. »

Enikő Sepsi

Rapport de l'infini à la finitude dans l'acte contemplatif. Deux exemples distincts : Simone Weil et Yves Bonnefoy

> « Comment savoir si le Père lui-même, notre père éternel à tous, n'est que le Nom entre autres de la Déesse blanche, celle qui se perd dans la nuit des temps, à en être la Différente, l'Autre à jamais dans sa jouissance – telle ces formes de l'Infini dont nous ne commençons l'énumération qu'à savoir que c'est elle qui nous surprendra. »
> LACAN, Préface à *L'Eveil du printemps* de Wedekind

Nous emprunterons deux voies d'analyse divergentes, qui néanmoins se croiseront en plusieurs points nodaux, afin d'appréhender la notion d'infini. La première par une approche philosophique, l'autre plutôt poétique.

Simone Weil face à l'infini

Dans l'ontologie de Simone Weil, la Passion commença dès la Création, la création étant abdication, déchirure entre deux personnes divines à l'intérieur de l'Un. La Passion ainsi conçue est immobile et intemporelle. Le temps, selon Simone Weil, est la borne que Dieu s'impose à Lui-même à travers l'existence de l'homme. L'Éternel ne se réconcilie avec lui-même que grâce au temps qui se supprime progressivement, et à l'intérieur duquel se déroule le processus « décréateur ». Une fois le moi « décréé », l'homme vit dans le moment présent où se déroulent les événements nécessaires de ce monde. La pensée de Weil révèle l'illusion du sujet voulant agir par lui-même pour obtenir l'être. L'insertion de l'éternel dans le temporel se réalise ici par la résorption des facultés individuelles dans la vérité de l'être grâce à l'attention non-objectale, qu'elle appelle l'attention à vide, et dont l'origine est à rechercher dans le *Baghavad Gita*. L'attention est le propre de l'état décréé qui est un acte de consentement vis-à-vis de la grâce du Créateur qui descend de haut en bas. La possession du moi est la plus grande illusion du sujet et cette illusion s'efface par le fait même qu'elle s'exerce. Une fois ce processus déroulé (processus qu'elle désigne par la notion de « décréa-

tion »), le sujet est capable de déchiffrer l'infini inscrit dans le fini (lois physiques, beauté du monde : contemplation des mouvements des astres, la nature du triangle rectangle, pratiques religieuses, etc.).

> « Les connexions nécessaires, lesquelles constituent la réalité même du monde, n'ont elles-mêmes de réalité que comme objet de l'attention intellectuelle en acte. Cette corrélation entre la nécessité et l'acte libre de l'attention est une merveille. Plus est grand l'effort indispensable d'attention, plus cette merveille est visible. Cela est beaucoup plus visible à l'égard des vérités fondamentales concernant les quantités dites irrationnelles, comme la racine de deux, qu'à l'égard des vérités fondamentales concernant les nombres entiers. (...) Cette vertu de l'attention intellectuelle en fait une image de la Sagesse de Dieu. Dieu crée par l'acte de penser. Nous, par l'attention intellectuelle, nous ne créons certes pas, nous ne produisons aucune chose, mais pourtant dans notre sphère nous suscitons en quelque sorte de la réalité[1]. »

La contemplation va, aux yeux de Weil, à l'encontre de l'imagination et des passions, les deux manières qu'a l'esprit d'adhérer à la réalité. En effet, bien que le surnaturel ne descende pas dans le domaine de la nature, la nature est pourtant changée par la présence du surnaturel.

> « Nous sommes comme des naufragés accrochés à des planches sur la mer et ballottés d'une manière entièrement passive par tous les mouvements des flots. Du haut du ciel Dieu lance à chacun une corde. Celui qui saisit la corde et ne la lâche pas malgré la douleur et la peur, reste autant que les autres soumis aux poussées des vagues ; seulement ces poussées se combinent avec la tension de la corde pour former un ensemble mécanique différent[2]. »

Le même processus de délivrance se fait dans la bonne poésie, selon Simone Weil (les mathématiques étant d'ailleurs pour elle une sorte de poème mystique composé par Dieu même[3]). C'est dans la poésie de Mallarmé que Simone Weil croira trouver l'incarnation de ce postulat métaphysique. L'admiration de Weil pour Mallarmé provient de ses études et des influences de son maître Alain et de Paul Valéry. Elle cite à trois reprises Mallarmé ; la première de ces références à Mallarmé, rapportée par Anne Reynaud, une des élèves de Weil, distingue deux attitudes élémentaires, profondément humaines, relatives à notre perception de l'écoulement du temps. Il est en effet possible, d'une part, de s'abandonner à

[1] Simone Weil, *Intuitions pré-chrétiennes*. Paris, Fayard, 1985, p. 154-155.

[2] *Ibidem*, p. 162-163.

[3] *Ibidem*, p. 161.

l'écoulement du temps sans revenir sur les modalités du processus, mais d'autre part, il est tout aussi possible, par un certain type d'action méthodique, d'identifier et de dévoiler l'éternité dans le temps. Si la mort est un passage dans l'éternité, il est nécessaire qu'il y ait quelque chose d'éternel dans la vie, selon le plan qui fait référence au premier vers du *Tombeau d'Edgar Poe* : *« Tel qu'en lui-même l'éternité le change*[4]. » La deuxième citation de Mallarmé traitée par Simone Weil se trouve aussi dans une note de cours consacrée à l'attention en rapport avec l'écriture : la puissance du papier blanc consiste en ce qu'il écarte les termes imprécis, les associations mécaniques, l'imagination et se défend aussi de penser : « le vide papier que sa blancheur défend » (le vers de « Brise marine » exact est : « Sur le vide papier que la blancheur défend[5]. »). La troisième occurrence se trouve dans les *Cahiers* où Simone Weil fait référence à la sixième églogue de Virgile : « Symbole de Pan (λὸγος) surpris dans son sommeil par les bergers, enchaîné, et achetant la liberté par un poème. C'est la notion mallarméenne de la poésie[6]. » Or, Pan, dieu de la totalité, de la Nature tout entière au cœur de la tradition orphique, figure du *logos* pour Simone Weil dans les *Intuitions pré-chrétiennes*, n'est pas le poète de la sixième églogue qui est d'ailleurs intitulée comme chant de Silène. (Silène est le fils de Pan ou d'Hermès, précepteur de Dionysos, qui est à son tour « débordement », et selon Simone Weil une image du Christ[7]). Silène compose le poème pour sa délivrance d'où l'association de Pan (*logos*) ou Silène avec le Christ. Elle va même plus loin : « l'usage de la lune comme symbole du Fils convient d'autant mieux que la lune subit une diminution, une disparition, puis renaît ; ainsi elle convient aussi comme symbole de la Passion[8]. » La lyre d'Apollon rappelle par sa forme le croissant lunaire, ainsi que la corne. « Pan lui aussi est un dieu cornu. Son nom veut dire tout. Platon nomme sans cesse l'Âme du Monde le tout et il dit dans le *Cratyle* que Pan est le *logos*[9]. » Tout ce qui a rapport à la lune, à la sève végétale symbolise le Verbe, selon la présupposition de Simone Weil. Dans la lecture de Simone Weil, le poème mallarméen est délivrance, purification de l'imagination, en allant plus loin dans la logique de Simone Weil, il est Passion en tant que création. Par le *logos*, l'Esprit entre dans le sensible. Le poème crée désormais un point suspendu, l'éternité s'entrevoit dans le temps vécu.

[4] Simone Weil, *Oeuvres complètes I. Premiers écrits philosophique*. Paris, Gallimard, p. 337.

[5] *Ibidem*, p. 391.

[6] *Idem*, *Œuvres complètes VI.4. Cahiers (juillet 1942 – juillet 1943). La connaissance surnaturelle (Cahiers de New York et de Londres)*. Paris, Gallimard, p. 409.

[7] V. liste des images du Christ in *Idem*, *Oeuvres complètes* VI.3. *Cahiers (février 1942 – juin 1942)*. Paris, Gallimard, p.224.

[8] *Idem*, *Intuitions pré-chrétiennes*. éd. cit., p. 88.

[9] *Ibidem*, p. 89.

Mais quelle est en effet la relation entre l'éternité et l'infini ? Au cœur de l'esthétique de Simone Weil, mais déjà dans la notion de politesse de son maître d'Alain, se trouve la notion de mesure, un certain classicisme vis-à-vis de la démesure du romantisme ; or, elle ne se contente pas d'affirmer la limite et l'ordre compris dans le pythagorisme, mais paradoxalement, le désir d'infini, la passion lui sont tout aussi essentiels à exprimer[10]. Le point suspendu du poème, le « suspens », le point d'équilibre, ces « quelques secondes d'arrêt » de l'élan ascendant qu'elle souligne aussi dans la musique de Monteverdi ou de Bach, est suivi par le mouvement descendant, qui est l'image de l'opération de la grâce, l'amour même : « La grâce est la source de tout cet art[11]. » L'art, d'après Weil, ne s'élève pas par imagination mais par contemplation du ciel étoilé[12]. Il faut reconnaître la limite sans pour autant se débarrasser de l'aspiration à l'infini :

> « Avouer la limite, dans le moment même où on paraît devoir la dépasser et exprimer une vocation transcendante, telle est la situation métaphysique traduite par l'art humain authentique. Seulement, à la limitation métaphysique correspond ici le don de la grâce transgressant la limite, révélant le type d'union possible entre le fini et l'infini[13]. »

Le principe de l'union de l'illimité et du limité (de Philolaos à Platon) ne détruit pas, mais amplifie, par sa puissance de conciliation, la vérité des êtres. Cette expérience est donc une intuition du transcendant, et réalise l'unité du temps et de l'éternité, conformément à la grâce qui se révèle dans l'instant et la durée. Il s'agit d'une connaissance de l'universel dans et par le singulier. L'effet de ce genre d'art est la joie, car il n'y a de joie véritable que dans le fait de la grâce. Comme le malheur, la joie, en ne venant pas de nous, révèle les limites du moi et oblige le « je » à se décentrer de lui-même. Mais à la différence du malheur, elle fait désirer cet état d'effacement total où le « je » ne ferait plus écran entre le monde et Dieu. La joie est donc aussi « décréation », selon la pensée de Simone Weil[14].

« C'est une surabondance de grâces, quand la Providence met de beaux êtres parmi de belles choses », écrit-elle[15]. L'Italie, tout particulièrement Ravenne, est apparue à Simone Weil comme expressive de la beauté du monde.

[10] V. Emmanuel Gabellieri, *Être et don*. Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie, Louvain-la-Neuve, Éditions Peeters, Louvain-Paris-Dudley, MA, 2003, p. 243.

[11] Simone Weil, Écrits *historiques et politiques*. Paris, Gallimard, coll. « Espoir », p. 81.

[12] *Leçons de philosophie de Simone Weil (Roanne 1933-1934)*. 3e édition par Anne Reynaud, Paris, Plon, 1989, p. 199.

[13] Gabellieri, *op. cit.*, p. 245.

[14] V. Gabellieri, *op.cit.*, p. 252.

[15] Lettres à J. Posternak, *Cahiers Simone Weil*, X-2, juin 1987. p. 109.

Yves Bonnefoy face à la finitude

Pour Yves Bonnefoy, poète français contemporain, Rome, l'Italie représentent une image de l'art illimité dans son livre de prose intitulé *L'Arrière-pays.* C'est un récit critique de rêveries que l'art d'Italie avait provoqué en lui au temps de ses découvertes, une sorte de *curriculum vitae* d'un haut niveau intellectuel, une quête de l'éden perdu, non pas dans le néant, dans l'autre-monde de notre fantaisie, mais bien ici, dans le temps et dans le corps, dans la réalité sublimée par la vision humaine. Selon lui, l'art fait renaître sans cesse la terre, c'est ainsi que ressuscite le paradis perdu, l'*arrière-pays* comme il le nomme. L'idée de Claudel, selon laquelle la poésie est co-naissance avec les choses, fait écho à celle de Bonnefoy sur la force d'incarnation de l'art dont il parle dans *La présence et l'image* et dans *L'Arrière-pays* où la tromperie des images est toujours visée.

Voici un extrait des notes écrites à l'occasion de la parution du livre *L'Arrière-pays* en italien :

> « Quant à moi ? Que dois-je à cette leçon ? Nullement une véritable maturation, ni en ces années de *L'Arrière-pays* ni plus tard. Je sens bien que, le compas et la règle en main, j'hésite encore. Je sais bien que la poésie, c'est de dégager des constructions de soi que sont les œuvres, de faire de celles-ci la flamme qui les consume, d'aimer d'abord et surtout la lumière de cette flamme : mais cette certitude n'est qu'une route où indéfiniment je me trouve au point de départ, les yeux sur un certain chemin que je vois s'en détacher sur la gauche, dans déjà des ombres nocturnes : ce chemin qui repasserait, si je le suivais, par ces mille lieux décevants qui semblent se donner pour des seuils de quelque arrière-pays[16]. »

Ces images du seuil, du leurre du seuil, présentes tout au long de l'œuvre d'Yves Bonnefoy, s'entrevoient dans l'espace du rêve et de la rêverie, « où, arrêté, on avance, où déjà on sait ce que pourtant on ignore – et ou on feint de braver une « mystérieuse frontière » parce qu'en fait on veut échapper à l'évidence d'une autre, celle qu'impose à l'esprit le savoir de la finitude[17]. » Ou, au début du livre il reformule autrement : « je suis en paix avec cette langue, mon dieu lointain ne s'est retiré qu'à deux pas, son épiphanie est le simple : tout de même que la vraie vie soit là-bas, dans cet ailleurs insituable, cela suffit pour qu'ici prenne l'aspect d'un désert[18]. »

La poésie pour Yves Bonnefoy est « un état naissant de la plénitude impossible[19] », où le surnaturel, à des moments heureux, fait irruption jusque dans la

[16] Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays.* Paris, Poésie/Gallimard, 2005, p. 173.
[17] *Ibidem*, p. 125-126.
[18] *Ibidem*, p. 21.
[19] Expression de Jean-Michel Maulpoix (http ://www.maulpoix.net/Oeuvre%20de%20Bonnefoy.htm).

nature. Nous examinerons ces moments poétiques d'après un récit intitulé « Les Planches courbes », extrait du recueil du même nom : *Les Planches courbes* (2001).

Le texte est une réécriture de l'histoire de Saint-Christophe. Le garçon qui ne se souvient pas des mots, ou des concepts comme « père » ou « nom », demande à un homme très grand, le passeur, de le faire traverser entre les deux rives. Le passeur lui explique entre-temps ces mots, et le garçon commence à désirer. Désirer d'avoir un père. Mais le père par définition devrait avoir une maison qu'il n'a pas. Au moment où les planches courbes de la barque s'emplissent d'eau, et où le géant le prend dans son cou, il paraît que l'autre rive est très loin, dans l'infini même :

> « – Oh ; s'il te plaît, sois mon père ! Sois ma maison !
> Il faut oublier tout cela, répond le géant, à voix basse. Il faut oublier ces mots. Il faut oublier les mots.
> Il a repris dans sa main la petite jambe, qui est immense déjà, et de son bras libre il nage dans cet espace sans fin de courant qui s'entrechoquent, d'abîmes qui s'entrouvrent, d'étoiles[20]. »

La fable, entendue d'après Bakhtine comme un genre du discours et que Mallarmé est justement soucieux d'éviter dans *Un coup de dés*, engage le texte dans des relations spatio-temporelles précises, c'est-à-dire dans une finitude. Le discours poétique devient une espèce de morale précaire en action, elle entend retrouver la parole dans sa dimension la plus élémentaire pour ne pas acheter à bas prix un infini métaphorique dans la langue. Cette « poésophie » ou « poéthique »[21], néologismes qui marquent bien l'orientation de cette poésie s'inscrivent dans la perspective de l'ontologie existentielle qui caractérisent cette génération que l'on appelle les poètes de la présence. Cette « poésophie » cherche à la fois à faire apparaître un « au-delà » du réel et à rester dans l'immanence du sujet et de la réalité qui l'entoure.

Qu'est-ce donc que la vérité de parole pour Yves Bonnefoy ayant écrit son « Anti-Platon » ? Laisser fonctionner la dénonciation de l'image si bien effectuée par le *subplot* du récit, trouver « l'entaille dans le mur », jeter les dés, c'est-à-dire accepter le hasard en action. Cette entaille dans le mur[22] où la présence fait irruption malgré la représentation qui reste toujours partielle, cette entaille est soumise à une ordalie, ce qui est toujours une agonie des signifiants, parce que ce « vrai lieu » ne se manifeste que dans une dialectique de la vie et de la mort,

[20] Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*. Poésie/Gallimard, 2001, p. 104.

[21] Dex expression de J.-C. Pinson, cité par Roger Navarri dans « Situation d'Yves Bonnefoy », in *Poétique et ontologie*, colloque international Yves Bonnefoy. Ardua-William Blake and Co., 2008, p. 23.

[22] V. le poème intitulé « L'entaille » in Yves Bonnefoy, *La vie errante*. Paris, Mercure de France, 1993.

du mouvement et de l'immobilité. Ce vrai lieu est l'Orangerie, qui apparaît dans *L'Ordalie* (comme la maison natale d'Anne, ou la chambre d'Igitur) aussi bien que dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* où « Le soleil tournera, de sa vive agonie/Illuminant le lieu où tout fut dévoilé » (« Vérité » dans le cycle « L'Orangerie » que préfigurait *L'Ordalie*). Mais ce lieu est aussi celui des voyages, Ravenne, par exemple, l'ordalie décide de sa *veritas*, l'ordalie, cette agonie des signifiants, cette presque-disparition. Mallarmé définit dans *Crise de vers* l'esprit du poète comme « un centre de suspens vibratoire », où par le *logos* négateur, la chose entre dans « sa presque disparition vibratoire », « pour qu'en émane, sans la gêne d'un riche ou concret appel, la notion pure ». Le thème de la poésie pure, développé dans les années 1920 à partir d'une expression d'Edgar Poe, reprise par Baudelaire, Mallarmé, puis Valéry, vient justement du refus du récit, de la littérature représentative, dont la base est l'essentialisme platonicien : il faut dévoiler l'essence, l'Idée même de la poésie, et la poésie doit émerger du sensible dont elle est entachée. C'est pourquoi Mallarmé se félicite, dans la préface au *Coup de dés*, que l'on évite le récit. Yves Bonnefoy, même dans son opposition, maintient cette dialectique et construit dessus pour retrouver la parole dans sa dimension la plus élémentaire et authentique avec le monde sensible jadis détrôné. Forme et non-formel se tendent dans le « théâtre » du décasyllabe, du vers de onze syllabes, brisant l'alexandrin, ou bien sous la forme de vers libres et de poèmes en prose. Le cycle « Théâtre » dans *Douve*, inspiré de Shakespeare, crée la présence éphémère d'une voix et d'une figure féminine relevant des eaux ténébreuses de l'inconscient, d'une « présence exacte », « vivante de ce sang qui renaît et s'accroît où se déchire le poème », lisons-nous dans le texte XVIII. Dans ce *hic et nunc* du théâtre de l'irrationnel, l'acte est à la fois un acte concret et un acte imaginaire, comme l'espace-temps est à la fois réel et imaginaire. C'est cette duplicité, ce paradoxe fondamental que le théâtre donne à voir, et qui ne sont jamais représentés dans la poésie, qui ne sautent pas tout de suite aux yeux du lecteur, mais qui se produisent lors de chaque acte d'écriture. C'est un théâtre anti-platonicien dans le sens où l'Idée est la relation qui unit tous les éléments entre eux : si l'on veut, elle est aussi bien leur « soi », ou leur présence à soi à travers le regard du lecteur. Il nous semble que ce théâtre du papier est devenu un lieu de la mise en scène du penser, l'ordalie du penser poétique.

Or, l'image poétique, en tant qu'illusoire, définit, aux yeux des Grecs, comme le constate Jean-Pierre Vernant[23], la nature du *mûthos*, une fiction, qu'ils opposent

[23] Jean, Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*. Paris, Julliard, coll. Conférences, essais et leçons du Collège de France, 1990, p. 12.

au discours vrai de la démonstration, au *lógos*. Dans un beau texte du cycle Zeuxis intitulé « Celle qui inventa la peinture » nous lisons :

> « Quant à la fille du potier de Corinthe, elle a depuis longtemps abandonné le projet d'achever de tracer du doigt sur le mur le contour de l'ombre de son amant. […] « Non, je ne te préférerai pas l'image, dit-elle. Je ne te livrerai pas en image aux remous de fumée qui s'accumulent autour de nous. Tu ne seras pas la grappe de fruits que vainement se disputent les oiseaux qu'on nomme l'oubli[24]. »

Dans le *Cantique spirituel* de Jean de la Croix, qui rejoint la tradition biblique du *Cantique des cantiques*, la relation entre l'âme et le Vrai c'est la relation de l'Aimée avec l'Aimé. L'œuvre d'Yves Bonnefoy est en quête de ce *logós* amoureux souhaitant et appelant une apparition[25].

Conclusion

Malgré certains points communs incontestables entre les œuvres de Weil et celles de Bonnefoy, comme par exemple les références dans les deux œuvres à Mallarmé comme figure-clé de la poésie, ainsi qu'à l'Italie comme notion-clé de l'art, les résultats de la quête entreprise par les deux penseurs-artistes divergent, et l'histoire de la corde et du naufragé chez Simone Weil, ainsi que le récit des « Planches courbes » de Bonnefoy témoignent bien de cette différence. Comme le néoplatonicien, Simone Weil a déposé son espoir dans la nature des références à un au-delà des images, au sein de l'intemporalité de la grâce. La poésie d'Yves Bonnefoy se fonde sur la vérité ontologique de la finitude athéologique, pour reprendre l'adjectif de Patrick Née[26], parce que ce qui est en creux ici (a-théologie), c'est un dieu lointain qui ne s'est pas retiré qu'à deux pas, et dont l'épiphanie est le simple, selon le texte de *L'Arrière-pays*[27]. Nous savons bien qu'il se familiarise très tôt avec la métaphysique et avec le voisinage qu'elle entretient avec la théologie. Aussi propose-t-il de substituer à l'usage du terme théologie celui de « l'ontophanie de la terre » qui révélerait au sein de notre visible terrestre un « temple où l'autel est vide », et dont les « piliers » – renonçant aux rêveries de l'immortalité – seraient la temporalité.

[24] Yves Bonnefoy, *La Vie errante*. éd. cit., p. 78.

[25] V. le tableau intitulé « Appel » de Miklos Bokor.

[26] PatrickNée, *Yves Bonnefoy, penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*. Éditions Gallimard, 2006, p. 184–185.

[27] *Op. cit.*, p. 21.

Mariann Körmendy

Exilé du temps, prisonnier de l'espace

Analyse linguistique d'un extrait de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier

Introduction

Dans cette communication, nous nous proposons d'examiner un passage de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier. Nous tenterons de montrer comment l'auteur manipule la temporalité du passage analysé de façon à faire « perdre le temps », non seulement à Robinson, son héros mais aussi aux lecteurs que nous sommes.

> « Milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession » – ainsi commence la définition que le *Petit Robert* donne du *temps*[1].

Nous n'aborderons pas ici les différentes acceptions du temps – physique, psychologique ou linguistique – ni leurs caractéristiques respectives qui font qu'ils ne correspondent pas les uns aux autres dans la plupart des cas. Nous nous limiterons ici à proposer une analyse linguistique de la temporalité d'un récit concret, issu des premiers chapitres de Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier[2]. Nous espérons pouvoir montrer les aspects linguistiques du texte pour comprendre par quels procédés l'auteur obtient que son héros perde progressivement la maîtrise du temps, et par quels trucages linguistiques le lecteur accompagne le héros sur ce chemin difficile. Nous pensons qu'examiner cet ensemble d'outils peut se révéler pertinent pour mieux comprendre le voyage de Robinson.

Le passage traité correspond aux trois premiers chapitres du roman. Robinson, seul survivant du naufrage, se retrouve seul sur une île déserte, éloignée des passages, voire introuvable sur la carte et il passe par plusieurs états successifs qui le conduisent tout droit à la folie. En effet, ces premiers chapitres racontent

[1] Sous la direction d'A. Rey, J. Rey-Debove, (dir.) : *Le Petit Robert*. Paris, Les Dictionnaires Robert, 1991. p. 1938–1939.

[2] Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, Folio, Gallimard, 1972, p. 15–45.

comment il perd tout ce qui le rattache au monde des humains : éloigné des terres habitées, il est seul (jusqu'au moment où il trouvera Tenn, plus tard Vendredi), il perd la possibilité de la communication, le regard de l'autre, la parole, puis ses vêtements et il arrive même à un état animal où il n'a plus aucun attribut humain : à la souille. A ce moment-là, il aura complètement perdu la notion du temps. Cette période de défaillance est suivie d'une autre étape, celle de la construction effrénée : il tente de construire un bateau, puis il légifère, construit une forteresse et travaille la terre – autant d'activités qui pourraient ramener de l'ordre dans sa vie mais finalement il en décidera autrement. Son voyage ne fait que commencer, il descend dans ses propres profondeurs pour se reconstruire. Toutefois, notre analyse s'arrêtera après ce premier état de détresse et de folie.

Nous aborderons d'abord les moyens linguistiques grâce auxquels la chronologie s'établit pour permettre aux récits d'avancer, ensuite nous passerons à l'analyse du passage. Nous partons de l'idée que si la langue est apte à exprimer le flux temporel, le temps qui passe, elle est également apte à exprimer le temps qui ne passe pas et nous sommes convaincus que les moyens qui sont utilisés pour créer la temporalité d'un récit sont exactement les mêmes que ceux mis en œuvre pour exprimer l'absence de cette temporalité.

Les cadres de cette communication ne permettent qu'une présentation succincte des caractéristiques de construction des textes en général, nous nous focaliserons donc sur les textes narratifs, et plus particulièrement sur la temporalité pour mieux délimiter notre objet d'analyse.

L'univers du récit

Les textes narratifs ou récits servent à relater des faits, vrais ou imaginaires (cf. la définition du Petit Robert). Tout récit évolue dans un univers complexe dont le locuteur (l'écrivain, dans le cas d'un récit littéraire) est seul maître. Cet univers se construit progressivement mais dès le début du récit, il possède des paramètres concernant le temps, l'espace et les personnes. Du point de vue linguistique, pour donner de la cohérence à un récit, l'auteur doit fournir des indications concernant ces paramètres pour que le récit puisse poursuivre son cours. Il s'agit par exemple de donner une date, de nommer les personnages ou de fournir différents compléments de temps, de lieu, de constructions adverbiales et pronominales, que l'on appelle aussi marqueurs d'univers[3].

[3] V. entre autres J-M. Adam, *Linguistique textuelle*. Paris, Nathan, 1999., C. Vet, 1985 : « Univers de discours et univers d'énonciation : les temps du passé et du futur. » In *Langue Française*, n°67, p. 38–58.

Regardons ces trois exemples d'incipit où cette installation est très nette :

1. « Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la Ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés […][4]. »
2. « C'était à la fin du dîner d'ouverture de la chasse chez le marquis de Bertrans. Onze chasseurs, huit jeunes femmes et les médecins du pays étaient assis autour de la grande table illuminée, couverte de fruits et de fleurs[5]. »
3. « Au 18e siècle vécut en France un homme qui compta parmi les personnages les plus géniaux et les plus abominables de cette époque qui pourtant ne manqua pas de génies abominables[6]. »

Les exemples montrent que ces informations sont en général fournies au début des récits, mais pas forcément dans la première phrase comme c'est le cas des incipits cités, suffisamment tôt pourtant pour permettre au lecteur d'accéder à l'univers de l'histoire racontée.

Par la suite, l'auteur utilise différents marqueurs de temps, de lieu, de personnes non seulement pour faire évoluer son histoire mais aussi pour la structurer. Il peut par exemple créer un récit linéaire où les événements se suivent, un récit inversé où l'on remonte le temps ou encore un récit polyphonique en utilisant des marqueurs d'espace appartenant à deux ou plusieurs espaces distincts, des marqueurs de temps évoquant deux époques, etc., ce qui lui permet de basculer à tout moment d'une chaîne d'événements à l'autre. Ces univers restent valables tout au long du récit, mais il est possible de les interrompre, de les compléter (en évoquant des souvenirs ou des antécédents, par exemple). Pour que le récit et son univers soient cohérents, il est nécessaire que les indices qui réfèrent à cet univers principal du récit s'enchaînent de manière cohérente : les différents moments évoqués doivent se ranger dans une continuité, l'évolution spatiale doit se réaliser dans un continuum et une certaine continuité thématique doit être également présente[7].

Les auteurs, au fil des siècles ont développé une multitude de techniques pour créer des univers originaux, pour impliquer les lecteurs dans des univers en

---

Sous la direction de C. Vetters, *Le temps, de la phrase au texte*. Lille, Presses Universitaires, 1993., H. Weinrich, *Le temps*. Traduit par M. Lacoste. Paris, Seuil, 1973.

[4] Charles Perrault, *Barbe bleue*. http ://clpav.fr/lecture-barbe.htm (consulté le 8.05.2014, 17h30).

[5] Maupassant, *La rempailleuse*. Budapest, Noran, 1986, p. 200.

[6] Patrick Süskind, *Parfum*. Traduit par Bernard Lortholary. Livre de poche, 30/6427/6, Paris, 1977, p. 5.

[7] V. entre autres J-M. Adam, *op. cit.*, H. Weinrich, *Grammaire textuelle du français*. Trad. par G. Dalgalian et D. Malbert, Paris, Didier/Hatier. 1989

dysfonctionnement ou simplement les perdre « dans les bois du roman et d'ailleurs[8] » selon l'expression d'Eco.

La temporalité du récit

Notre analyse concerne essentiellement le flux du temps qui est donc un constituant central de la cohérence de tout récit, qu'il soit linéaire ou non. L'auteur dispose de nombreux outils pour créer la chronologie de son récit : à part les temps verbaux, moyens évidents, il a aussi accès à toute une panoplie de locutions temporelles et d'autres éléments de la langue. Ses choix seront avant tout énonciatifs. Pour la construction de la chronologie, l'auteur doit faire adopter à son narrateur une sorte de position temporelle que la linguistique appelle, d'après Reichenbach[9], point référentiel (R), et les choix de temps verbaux seront faits en fonction de celui-ci. Le système des temps verbaux français se prête parfaitement bien à ce type de construction.

L'idée de prendre en compte le moment par rapport auquel les événements sont considérés a toujours fait partie de la pensée grammaticale française[10]. Au cours des siècles, les temps verbaux ont toujours été distingués selon le moment par rapport auquel ils expriment un procès, un événement, toutefois cette répartition des temps a changé de nom plusieurs fois ; actuellement on utilise le plus souvent les termes *absolu* et *relatif*, fortement concurrencés par les termes *déictique* et *anaphorique*, dont l'emploi diffère quelque peu du sens qu'on leur donne dans le cas de la référence nominale.

Pour illustrer cette approche des temps, je vous propose l'exemple d'une photo : dans tous les cas, nous pouvons identifier sans aucune difficulté le point (de l'espace) à partir duquel la photo a été prise, bien que ce point se situe par définition en dehors de la photo. Quant au temps, envisager des temps absolus et relatifs suppose une position temporelle à partir de laquelle le procès en question est considéré : il s'agit en quelque sorte d'une photo temporelle. Comme le photographe est maître de choisir d'où il prend sa photo, l'auteur est également maître du choix du point de référence qui lui plaît pour son récit. Il a même plus de pouvoir que le photographe : il peut lui même figurer sur sa photo temporelle

[8] U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Trad. par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1996.

[9] Reichenbach H., 1947 : *Elements of symbolic logic*. Réédité en 1966, New York, Free Press.

[10] Pour un bon résumé des descriptions, v. Vetters, *op.cit.*

et il peut également se déplacer dans le temps de son récit, alors que le photographe n'a pas cette possibilité, seul le film en est capable.

Les temps absolus, souvent accompagnés de compléments de temps assortis, par exemple « *un jour* », fournissent des R aux procès exprimés aux temps relatifs.

Certains temps verbaux sont absolus, d'autres relatifs et parfois ils sont ambivalents. Le plus que parfait, le passé antérieur, étant repérés par rapport à un moment du passé (par rapport à un procès au PS, par exemple), expriment un procès à comprendre comme antérieur par rapport à ce moment, alors que le passé simple est absolu, il exprime un procès qui peut prendre place tout seul sur un axe temporel et peut ainsi servir de R à un autre procès. Le R peut se déplacer linéairement par la succession des PS, mais le narrateur peut aussi changer sa perspective, en prenant des distances ou en adoptant un autre R.

Voilà quelques exemples :

Le premier exemple montre un procès où le R coïncide avec le moment de l'événement, le temps est absolu, le complément de temps indique un point sur l'axe temporel : « Un jour, il observa qu'un vautour plus petit et sans doute plus jeune était poursuivi et malmené par plusieurs autres[11]. »

Le deuxième exemple est un cas de style indirect (libre), caractérisé par le fait que le changement du point de référence est explicitement indiqué par la principale ce qui entraîne le réagencement des temps verbaux (cf. la concordance des temps), et les autres marqueurs d'univers sont ou peuvent être réagencés, en fonction de la nouvelle situation de communication résultant de l'acte de rapporter le discours. Le futur du passé du deuxième exemple indique ainsi un procès postérieur par rapport au R : « Puis il eut l'idée d'un mât au sommet duquel était posée une perche dont l'extrémité la plus longue touchait le sol. En cas d'alerte, il y *fixerait* un fagot [...][12]. »

Notre troisième exemple montre un autre cas de figure où l'antériorité n'est pas motivée par le style indirect, il s'agit juste de prendre comme R le moment du procès qui est au PS et de présenter un événement comme antérieur à celui qui se trouve dans la principale : « Mais il se désintéressa de ce stratagème quand il eut découvert sur la falaise surplombant la baie à l'ouest un eucalyptus mort [...][13]. »

Dans le cas d'une chronologie « normale », les procès successifs au PS établissent des R successifs : avec l'apparition d'un nouveau procès, sémantiquement

[11] M. Tournier, *op. cit.*, p. 48.

[12] *Ibidem*, p. 21.

[13] *Ibidem*, p. 21.

plus ou moins relié au précédent, le temps avance également et crée ainsi la continuité chronologique nécessaire : le temps passe normalement.

Outre la chronologie générée par les temps verbaux, d'autres indications de temps, c'est à dire des compléments de temps, des subordonnées temporelles participent également à la construction de l'univers temporel du récit. Les auteurs utilisent différents indicateurs qui permettent aux lecteurs de suivre le récit. Les dates, les adverbes comme *d'abord, ensuite, finalement*, des locutions et autres expressions comme *ce jour-là, à cette époque, la veille* sont autant d'éléments d'organisation. Certains sont absolus, comme les dates, mais la majorité de ces indices sont relatifs : soit ils servent à intégrer les procès dans une série (d'abord, ensuite, finalement), soit ils créent des relations entre eux (la veille, quelques semaines plus tard, etc.).

Le rythme auquel les événements se déroulent dans le récit contribue également à la construction. L'auteur a le pouvoir de faire succéder les événements rapidement ou lentement, de s'attarder sur certains d'entre eux, d'accélérer ou de ralentir le flux temporel. Il prend comme outils des adverbes, mais, surtout, il découpe la chaîne des événements en beaucoup de phases s'il veut ralentir le flux temporel, et, s'il veut accélérer, le découpage est moins fin. Le temps dont les procès ont besoin pour se dérouler a une influence certaine sur l'impact que font ces effets de changement de rythme. Accomplir un acte par nature rapide (éteindre la lampe, par exemple) et le présenter au ralenti ne donne pas le même effet que la présentation au ralenti d'un geste qui demande plus de temps pour se réaliser, par exemple lire une intervention ou contempler l'infini.

Le changement de rythme dans le récit se réalise donc essentiellement par le découpage plus ou moins minutieux des procès et par la présentation détaillée des événements, nous y reviendrons plus tard.

Les descriptions prolongées provoquent également des ralentissements. L'alternance des compléments de temps représentants différentes échelles vient s'ajouter aux outils qui interviennent sur le rythme. Construire un récit ralenti, avec des événements qui se passent à une échelle définissables en secondes ou en minutes n'aura pas le même effet qu'un autre où l'échelle est annuelle, voire encore plus grande.

L'analyse du texte de Tournier

Notre analyse portera essentiellement sur les phénomènes qui sont en rapport avec le flux temporel dans les trois premiers chapitres du roman.

L'installation de l'univers avec ses paramètres de temps, de personnes et d'espace devrait se faire au début du roman, selon les règles de l'art. Or, le roman de Tournier commence par un long passage tout en italique et séparé du corps même du roman, un récit doublé : il relate parallèlement la tempête qui fait couler la Virginie et la scène de cartomancie dans la cabine du capitaine à laquelle Robinson est soumis. Si l'espace et les personnages sont bien identifiés dès le début, nous devons attendre plusieurs pages avant d'obtenir la première indication de temps, la date précise de la tempête en l'occurrence. Cette indication – *à la fin de l'après-midi de ce 29 septembre 1759* (absolu) – est suivie quelques lignes plus loin par *deux heures plus tard* (relatif), vient ensuite la troisième indication de ce passage, *dix jours auparavant* (également relatif). Plus aucune indication directe ne vient s'y ajouter. D'ailleurs, on n'aura plus aucune date dans tout le passage analysé. (D'ailleurs, dans le roman la date du naufrage est la seule indication temporelle placée sur un axe temporel quelconque, elle sera reprise à la fin.)

La scène dans la cabine du capitaine est prémonitoire : les cartes de tarot, interprétées par le capitaine, semblent prédire ce qui arrivera à Robinson, alors que la tempête sera le déclencheur de la réalisation des prophéties. Au niveau de la gestion du temps, l'auteur ralentit le cours des événements en relatant d'une manière détaillée à l'extrême tout ce qui se passe dans la cabine, y compris les silences et les mots, et c'est le cas aussi de la tempête, ce qui donne une belle opposition entre le calme de la cabine et la brutalité bruyante de la tempête. Robinson est doublement dérangé : par son capitaine et ses prophéties, et aussi par le déchaînement des éléments.

Le récit proprement dit du roman commence donc après le naufrage, le lendemain, comme l'indication *la tempête de la veille*[14] nous en informe. Pour cette première journée, nous n'avons que deux événements racontés : le premier est l'assassinat d'un bouc, raconté très minutieusement, avec des verbes qui découpent les mouvements en des phases successives très brèves, le récit prend presque une page entière.

Citons comme exemple le moment de la mort de l'animal : « Il leva son gourdin et l'abattit de toutes ses forces entre les cornes du bouc. Il y eut un craquement sourd, la bête tomba sur les genoux, puis bascula sur le flanc[15]. »

Le deuxième événement est l'escalade du mont avec la découverte de la grotte qui jouera plus tard un rôle important. La seule indication temporelle ici est

[14] *Ibidem*, p.15.
[15] *Ibidem*, p. 17.

après quelques heures d'escalade mais cette indication n'est pas identifiable faute de précision et de repère. Pendant les premiers jours, nous avons encore quelques points de repères avec l'indication de la nuit et du matin mais ces indices naturels disparaissent très rapidement et les moments de sommeil se détachent des nuits.

Voilà les indications que l'on trouve dans le passage qui suit les deux premiers jours, présentées dans l'ordre de leur occurrence (point initial : le 2e jour) : « les jours qui suivirent » (p.21), « dans quelques heures peut-être », « demain ou après-demain au plus tard » (les 2 derniers : style indirect libre) « à tout moment » (22), « le troisième jour » (22). Au niveau du choix des temps verbaux, la présentation des événements semble respecter l'ordre chronologique, les descriptions, les monologues internes et les commentaires mis à part, le récit est au passé simple qui est censé assurer la linéarité, mais cette linéarité est rapidement compromise par les compléments de temps.

Les passages à l'intérieur des chapitres sont séparés d'astérisques, la partie où nous avons repéré les indications temporelles évoquées ci-dessus est le deuxième passage ainsi délimité.

Ces phrases sont suivies des hallucinations de Robinson, et paradoxalement, des marqueurs d'intégration temporelle – jusqu'ici complètement absents – apparaissent dans le texte : *d'abord, puis, enfin* marquent les étapes de la dérive qui incite Robinson à faire un effort pour se reprendre en main, entreprise vouée à l'échec pour le moment. La succession des indicateurs temporels comme *ce jour-là, il lui fallut plusieurs jours, dès le lendemain* (mais le lendemain de quoi ?) marquent l'incohérence du temps, de *son* temps. Dans la partie analysée, on trouve plusieurs *ce jour-là* et *un jour*, indications indéterminées et ininterprétables. Force est de constater que c'est un univers dans lequel les « aujourd'hui » ne découlent pas des « hier » et ils n'ont pas de « lendemain » : il ne reste que des jours, des entités qui ne s'unissent jamais pour créer le flux du temps.

Dans le chapitre II, la situation empire[16] : *ce jour-là, un matin, bientôt, quelques heures plus tard* (on ne sait pas par rapport à quel moment) – autant d'indicateurs qui, au lieu de s'enchaîner, indiquent des moments sans relations entre eux. Aucune anaphore ne reprend un moment déjà évoqué, aucune référence n'est faite aux événements antérieurs. Les événements à venir, eux, sont présents mais non datables, ils sont évoqués sous forme de monologues internes, au style indirect libre, sans pouvoir prendre place sur un axe temporel, tout au plus sont-ils mis en relation avec un futur plus ou moins éloigné (par exemple avec les marqueurs *bientôt* ou *plus tard*).

[16] Au cours du roman, cette perte de temps se transformera, nous la considérons comme « problème » jusqu'au moment où elle deviendra un des éléments fondateurs de la nouvelle vie de Robinson.

Le narrateur joue avec le lecteur, en évoquant plusieurs fois explicitement la détemporalisation de Robinson :

> « Il négligeait de tenir le compte des jours qui passaient. Il apprendrait bien de la bouche de ses sauveteurs combien de temps s'était écoulé depuis le naufrage de la Virginie. Ainsi ne sut-il jamais précisément au bout de combien de jours, de semaines ou de mois, son inactivité et sa surveillance passive de l'horizon commencèrent à lui peser. » (p. 22)

Ou un autre passage, quelques pages plus loin :

> « Il convient d'ajouter qu'ayant négligé de tenir un calendrier depuis le naufrage, il n'avait qu'une idée vague du temps qui s'écoulait. Les jours se superposaient, tous pareils, dans sa mémoire, et il avait le sentiment de recommencer chaque matin la journée de la veille. » (27)

Du point de vue textuel, aucune reprise, aucune référence ne crée de lien entre les deux passages cités : le narrateur pourrait, dans le deuxième passage cité, faire allusion au fait que cette constatation a déjà été faite mais il n'en est rien. La narration présente les mêmes caractéristiques que les événements qui arrivent à Robinson, c'est-à-dire l'absence des liens. Le résultat est que le lecteur a également l'impression d'être détaché du temps.

« *Cette idée vague du temps* », ce détachement fait d'autant plus d'effet qu'il est accompagné d'une position spatiale particulière. Robinson se trouve au milieu de nulle part, dans un univers spatial qui est réduit, certes, mais en même temps doté de limites bien définies. Contrairement à l'espace, le temps n'a aucune limite. A la vue du chien qui ne le reconnaît pas, il se pose la question suivante : « Combien de jours, de semaines, de mois, d'années s'étaient-ils écoulés depuis le naufrage de la Virginie[17] ? »

A ce point du récit, le lecteur n'en sait plus rien non plus.

Conclusion

Le flux temporel, dans ces premiers chapitres du roman, est absent : le temps, au lieu de passer en continu, se décompose en moments non reliés, exprimés au PS, tout comme les événements successifs qui construisent la chronologie. Cette décomposition du flux temporel en des moments isolés se réalise par l'absence des anaphores, par l'alternance des indicateurs de temps absolus et relatifs et

[17] M. Tournier, *op. cit.*, p. 32.

aussi par l'impossibilité de déterminer la durée des événements racontés à cause de l'absence des indications. Certains autres outils de construction complètent ce tableau. Nous avons déjà mentionné le ralentissement ou l'accélération du rythme. Prenons l'exemple de la construction du radeau prévu pour vider l'épave : ce procédé de construction est relaté en une seule phrase courte, alors que la construction de l'embarcation censée lui servir à s'évader de l'île dure pendant de longues pages et se réalise à une échelle temporelle bien différente : la saison des pluies vient perturber l'entreprise que Robinson reprend par la suite comme s'il ne l'avait jamais interrompue. La longueur des travaux est représentée également par la description extrêmement détaillée de l'Évasion, l'embarcation qu'il veut construire. La description est tellement minutieuse qu'on a du mal à concevoir que le bateau n'existe même pas au moment où le narrateur nous en livre tous les détails.

Finalement, l'échec de la construction achève le processus : Robinson est privé de la dernière chose qui l'attachait aux hommes : un but à réaliser, en l'occurrence l'évasion. Désormais, il n'a plus que ses souvenirs et ses hallucinations lors de ses passages dans la souille.

Nous ne pourrons analyser la suite du roman (où le temps acquiert un rôle non moins intéressant), nous citons plutôt le moment qui marque le début de la normalisation (provisoire) du temps, dans la première partie du chapitre III ; il a récupéré dans l'épave tout ce qui pouvait lui servir et décidé de tenir un log-book :

> « Une ère nouvelle débutait pour lui – ou plus précisément, c'était sa vraie vie dans l'île qui commençait après les défaillances dont il avait honte et qu'il s'efforça d'oublier. C'est pourquoi se décidant enfin à inaugurer un calendrier, il lui importait peu de se trouver dans l'impossibilité d'évaluer le temps qui s'était écoulé depuis le naufrage de la Virginie. Celui-ci avait eu lieu le 30 septembre 1759 vers deux heures de la nuit. Entre cette date et le premier jour qu'il marqua d'une encoche sur un fût de pin mort s'insérait une durée indéterminée, indéfinissable, pleine de ténèbres et de sanglots, de telle sorte que Robinson se trouvait coupé du calendrier des hommes, comme il était séparé d'eux par les eaux, et réduit à vivre sur un îlot de temps, comme sur une île dans l'espace[18]. »

A partir de ce moment-là, les outils de la temporalité servent la cohérence : la continuité est rétablie, en tout cas pour un certain temps. Les souvenirs

[18] *Ibidem*, p. 45.

s'intègrent dans le cours du récit, les moments se réunissent par des organisateurs temporels. En revanche, les passages du log-book interrompent régulièrement le récit : il devient polyphonique pour rendre compte des réflexions et de l'évolution spirituelle de Robinson.

La peur et la folie, résultat de la perte de tout ce qui fait l'homme aux yeux de Robinson au point de départ du roman, la perte des autres humains, la perte du temps et de la liberté de ses mouvements l'emprisonnent jusqu'au moment où il comprend que le temps sans limites, indéfini peut être synonyme d'éternité et que son île est le lieu qui lui permet d'y accéder et de trouver le bonheur solaire.

A la fin du roman, Robinson choisit délibérément de rester dans l'île. Cet exilé du temps, ce prisonnier de l'espace, aura accompli un long chemin pour comprendre « qu'il n'y avait qu'un seul salut pour lui : retrouver le chemin de ces limbes intemporelles et peuplées d'innocents où il s'était élevé par étapes [...][19]. »

Le bonheur solaire aura triomphé sur le temps.

[19] *Ibidem*, p. 251.

Kata Gyuris

« Cette connaissance charnelle »[1] – L'Afrique infinie et féroce de J. M. G. Le Clézio

J. M. G. le Clézio est cosmopolite dans le sens propre du mot : il a vécu sur plusieurs continents et dans plusieurs pays, entre autres au Nigeria dont son expérience d'enfance est l'une des plus marquantes de sa vie. Au sein de son œuvre vaste, on trouve deux textes qui s'engagent avec cette expérience d'Afrique. Son roman qui prend pour sujet l'Afrique est sorti en 1991 et porte le titre *Onitsha*, évoquant le nom de la ville portuaire sur la rive gauche du fleuve Niger. L'autre texte concernant le même sujet est son essai autobiographique de 2004, *L'Africain* qui raconte sa première confrontation avec ce continent.

Bien que ces deux œuvres juxtaposent deux images profondément différentes mais pas nécessairement antagonistes de cette première rencontre avec l'Afrique, elles le font en s'appuyant sur des motifs communs. Dans ce présent travail, je me concentre sur trois de ces motifs : l'infinité de l'espace africain que l'on contemple avec autant de peur que d'admiration ; la primauté du corps ; et finalement, le surgissement de la violence. Ils nous montrent que ces deux textes s'inscrivent dans le discours et la littérature (post)coloniaux d'une manière non seulement frappante mais aussi unique, exposant la singularité de l'expérience africaine[2].

« Une étendue sans horizon[3] » – L'espace africain

Le continent africain a toujours été abordé selon une double perspective : d'une part, il est considéré comme le berceau de l'humanité, le début de la vie humaine,

[1] J. M. G. Le Clézio, *L'Africain*. Paris, Mercure de France, 2004, p. 122.

[2] Dans un autre article (Kata Gyuris, « The Image of Africa : In Doris Lessing's *The Grass Is Singing* and J. M. G. Le Clézio's *The African* », In Judit Pieldner et Zsuzsanna Ajtony (dir.), *Discourses of Space*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013, 89-100.), je m'appuie sur ces mêmes motifs quand je fais une comparaison entre *L'herbe chante* [*The Grass Is Singing*] de Doris Lessing et *L'Africain* de Le Clézio. Il me paraît que ces trois motifs sont primordiaux dans la représentation (post)coloniale, encore plus, quand on veut saisir le caractère distinct et parfois étrange de l'Afrique.

[3] Le Clézio, *op. cit.*, p. 19.

mais d'autre part, il est également vu comme le vestige des époques barbares, en particulier par les colonisateurs blancs. Les deux textes de Le Clézio renvoient exactement à cette double approche historique. En parlant d'*Onitsha*, on évoque très souvent le roman fondateur du discours postcolonial, *Au cœur des ténèbres* [*Heart of Darkness*] de Joseph Conrad. Cependant, ce lien n'est pas fondé que sur la critique coloniale évidente dans les deux romans mais aussi sur l'atmosphère étouffante et la pure horreur qu'incite l'immobilité de l'espace infini africain. Les derniers mots de l'un des personnages de Conrad (« L'horreur ! L'horreur ! »), qui étaient non sans raison devenus la devise de l'expérience coloniale, sont également reconnaissables dans *Onitsha*.

Le récit commence avec le long voyage de Fintan, âgé de douze ans, et sa mère Maou, de Marseille à Onitsha pour rejoindre le père de Fintan, Geoffroy Allen, un Anglais qui travaille pour le United Africa Company. Quand ils arrivent, ils remarquent tout d'abord l'immensité de cet espace, en particulier l'horizon sans fin :

> « Il n'avait jamais vu tant d'espace. Ibusun, la maison de Geoffroy, était située en dehors de la ville, en amont du fleuve, au-dessus de l'embouchure de la rivière Omerun, là où commençaient les roseaux. De l'autre côté de la butte, vers le soleil levant, il y avait une immense prairie d'herbes jaunes qui s'étendait à perte de vue, dans la direction des collines d'Ihni et Munshi où s'accrochaient les nuages[4]. »

De plus, en contemplant « l'étendue du plateau », Fintan se rend compte que « c'était un endroit qui effaçait tout, même la brûlure du soleil et les piqûres des feuilles vénéneuses, même la soif et la faim[5]. » Fintan et Maou partent de France avec des sentiments mixtes, mais ils partagent tout de même un enthousiasme naïf pour ce pays exotique et étrange, si différent de ce qu'ils avaient vu jusque là.

À part la beauté captivante de l'espace nous pouvons également remarquer la qualité presque spirituelle de l'étendue, un lieu où tout est idyllique. Ailleurs dans le roman, Le Clézio montre – un peu dans l'esprit de Lévi-Strauss – que cette qualité spirituelle prend ces origines dans les mythologies locales, très similaires à la Bible. Dans sa critique de *L'Africain*, Bruno Thibault prétend que Le Clézio essaie de construire un « mythe personnel » rétrospectif dans ses romans, en ajoutant les valeurs découvertes au cours de son âge adulte[6]. Ainsi,

[4] J. M. G. Le Clézio, *Onitsha*. Paris, Gallimard, 1991, p. 68.

[5] *Ibidem*, p. 160.

[6] Bruno Thibault, « Le Clézio, J. M. G. *L'Africain* ». *The French Review*, vol 79 n°2, 2005, p. 446-447, 446.

par l'intervention coloniale dans la tranquillité d'Afrique, cette idylle devient très vite une expérience fastidieuse où s'entremêlent le désenchantement et le vide du quotidien : « Elle [Maou] n'avait pas pensé que ce serait comme ceci, les journées longues et monotones, l'attente sous la varangue, et cette ville aux toits de tôle bouillants de chaleur[7]. »

Dans *L'Africain*, Le Clézio opte pour la perspective des indigènes. Pour lui, l'Afrique est très difficilement séparable de ses habitants, il la construit comme un corps énorme palpitant et plein de vie. Quand il arrive en Afrique avec son père à l'âge de huit ans, sa perception et découverte de soi-même s'entremêle avec son initiation magique dans ce continent plein de mystère. On peut découvrir les mêmes expressions qu'il avait utilisées dans *Onitsha* : « [...] c'était la liberté totale du corps et de l'esprit. Devant la maison, dans la direction opposée à l'hôpital où travaillait mon père, commençait une étendue sans horizon, avec une légère ondulation où le regard pouvait se perdre[8]. » Même si cet espace se transformera en un lieu de souffrance et de guerre – tout comme dans *Onitsha* –, l'innocence extatique de la terre africaine reste une voix résonnante au cours des deux romans.

Les expériences presque extatiques du jeune Le Clézio naissent du fait que son père a une profonde aversion contre le colonialisme et a une forte conviction que la vraie image de l'Afrique n'est pas connaissable dans sa représentation coloniale, c'est-à-dire que « la zone civilisée » ne montre pas la vérité d'Afrique[9]. La plupart des colonisateurs ne connaissent que cette zone mais le père de Le Clézio ose pénétrer la réalité de l'Afrique et par conséquent, il voit comment les traces de l'occupation britannique et française pèsent encore.

La critique primaire dans *Onitsha* consiste en fait à démontrer le manque de cette considération non-coloniale, la supposition que l'empire coloniale britannique a primauté toujours et partout. C'est l'idéologie que Maou et Fintan, les nouveau-venus européens détestent, ce qui les marquera comme des étrangers parmi les indigènes et les colonisateurs aussi. Une critique directe de la colonisation vient d'un des officiers anglais dans un ton aussi ironique que désenchanté. Quand il dit : « Nous sommes des colonisateurs, pas des bienfaiteurs de l'humanité[10] », il y condense la négation de la propagande de toute colonisation et un peu d'auto-réflexion sur la naïveté des jeunes officiers.

[7] Le Clézio, *op. cit.*, p. 73.

[8] *L'Africain*, p. 19.

[9] Isabelle Roussel-Gillet, « Plages-mémoire de J. M. G. Le Clézio ». *L'Esprit créateur*, vol 51, n°2, 2011, p. 81–96, 92.

[10] *Onitsha*, p. 172.

« Le règne du corps »[11] – L'esprit et le corps chez Le Clézio

Cependant, l'expérience africaine n'est pas restreinte à l'infinité libératrice du paysage ou aux mécanismes de la colonisation. L'étendue vue par le jeune Le Clézio n'a que des attributs positifs, ce qui est également dû à l'enthousiasme et la naïveté de l'enfant. Dans son essai intitulé, *L'extase matérielle*, publié en 1967, Le Clézio déclare que c'est la matière (autrement dit la chair) qui est la réalité et non pas l'esprit : « Le corps est vie, l'esprit est mort. La matière est être, l'intellect néant. Et le secret absolu de la pensée est sans doute ce désir jamais oublié de se replonger dans la plus extatique fusion avec la matière, dans le concret tellement concret qu'il en devient abstrait[12]. » Cette double représentation du corps et de l'esprit renvoie à la dichotomie du colonisateur et de l'indigène, qui lie traditionnellement le corps avec les habitants de la colonie et l'esprit avec les colonisateurs. De plus, elle fait résonner la joie d'enlever les contraintes de l'intellect tout en attirant l'attention sur le paradoxe de ce que Le Clézio décrit : « c'est précisément l'érudition de la pensée qui renvoie finalement à une expérience purement matérielle[13]. »

A part sa réalité corporelle, l'un des attributs plus importants de l'Autre colonial[14] est la couleur de sa peau, ce qui est bien évident au premier coup d'œil. C'est pour cette raison qu'au sein de la littérature et du discours postcoloniaux, Le Clézio se démarque quand il renverse ce stéréotype et rend l'homme blanc étranger :

> « C'est le signe *itsi*. C'est lui que Geoffroy a vu, sur les visages, la première fois qu'il est arrivé à Onitsha. Le signe gravé dans la peau des visages des hommes, comme une écriture sur la pierre. C'est le signe qui est entré en lui, l'a touché au cœur, l'a marqué, lui aussi, sur son visage trop blanc, sur sa peau où manque depuis sa naissance la trace de la brûlure[15]. »

[11] *L'Africain*, p. 17.

[12] J. M. G. Le Clézio, *L'extase matérielle*. Paris, Gallimard, 1967, p. 37.

[13] *L'extase matérielle* peut nous faire également penser à l'ouvrage de Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant* dans lequel il aborde des questions primordiales de l'existence et de l'essence de cette existence, tout comme Le Clézio.

[14] L'Autre colonial est un concept qui vise à attirer l'attention sur l'étrangeté singulière du sujet colonial. L'un des premiers théoriciens qui s'est occupé de ce problème est Homi Bhabha, qui dans son œuvre, *La location de la culture* [*The Location of Culture*] parle d'une différence à la fois visible, culturelle et artificielle. Homi Bhabha, *The Location of Culture*. London and New York, Routledge, 1994, pp. 66–84.

[15] *Onitsha*, p. 88.

En reconnaissant la mythologie et la culture des peuples africains comme supérieures, Le Clézio donne une marque ineffaçable aux hommes blancs, un *manque* profond qui les rend étrangers sur ce continent qu'ils cherchent à exploiter. Même si c'est un signe visible sur la peau, il ne s'agit pas d'une différence superficielle, c'est plutôt une différence à la fois corporelle et spirituelle, deux caractéristiques que l'on trouve cette fois très difficile à séparer l'une de l'autre.

D'autant plus spirituelle qu'il semble que ces indigènes tant méprisés par les colonisateurs possèdent quelque chose de transcendant en eux que les européens ne peuvent jamais expliquer. Malgré tous les désenchantements, Maou, en tant qu'étrangère elle aussi, reconnaît cette qualité en ces gens : « Jamais elle n'avait aimé personne comme ces gens. Ils étaient si doux, ils avaient des yeux si lumineux, des gestes si purs, si élégants[16]. »

Cette qualité est également reconnue dans *L'Africain*, mais là, tout est interprétable en relation avec le corps, non seulement l'espace mais encore les caractères. Dans cet essai Le Clézio montre le début de l'expérience coloniale où tous les sentiments ont une force novatrice et finalement une connotation positive. Le corps de l'auteur s'unit avec le corps de l'Afrique et même les incidents fastidieux deviennent des lieux d'apprentissage et de fascination : « L'Afrique, c'était le corps plutôt que le visage. [...] Le premier souvenir que j'ai de ce continent, c'est mon corps couvert d'une éruption de petites ampoules causées par l'extrême chaleur, une affection bénigne dont souffrent les Blancs à leur entrée dans la zone équatoriale, sous le nom comique de « bourbouille » – en anglais *prickly heat*[17]. »

La maladie légère de Le Clézio est présentée comme quelque chose de bienveillant, qui contribue à l'approfondissement de cette expérience énorme. Ce n'est pas seulement le continent et la terre qui deviennent un corps énorme, mais les êtres humains sont également réduits au statut d'un corps vivant et sensuel. Cependant, cette « réduction » n'est pas un processus négativement présenté. Au contraire, le fait que les personnages dans la vie du jeune Le Clézio soient privés de leur individualité signifie un retour au début où les différences entre colonisé et colonisateur n'existaient pas, où tout le monde était un seul corps.

Ce sentiment surgit encore une fois quand le protagoniste remarque une vieille femme au milieu de la rue. Comme tous les enfants, il est curieux de savoir ce qui se passe avec cette femme et plus particulièrement pourquoi elle est si différente des autres : « Le corps nu de cette femme, fait de plis, de rides, sa peau comme une outre dégonflée, ses seins allongés et flasques, pendant sur son ventre,

[16] *Idem*, p. 144.

[17] *L'Africain*, p. 16.

sa peau craquelée, ternie, un peu grise, tout cela me semble étrange, et en même temps vrai[18]. » Ce qui est intéressant, c'est qu'au lieu de la pitié ou du dégoût, il « ressentait [...] de l'amour et de l'intérêt[19]. » Cela signifie qu'en Afrique même un corps vieux et hideux ne vaut pas moins qu'un corps sain et jeune. Cette distinction est importante parce que jusqu'ici, l'enfant Le Clézio n'avait rencontré que des corps féminins intactes, « exempts de la maladie de l'âge[20]. » Ainsi, le voyage en Afrique lui donne une chance de connaître une autre conception du corps qui paraît plus honnête et porte des associations différentes.

« La violence des sensations »[21] – La violence pure de l'Afrique

La disparité entre colonisateur et colonisé se montre également dans la violence qui surgit non seulement dans le corps mais aussi dans l'esprit. Dans *Onitsha*, à part la violence des colonisateurs, nous avons également la violence incontrôlée de Fintan, l'adolescent qui se bat contre tout sans réfléchir, une violence qui émerge, tout de même, d'une profondeur inconnue :

> « Au bout de la plaine, il y avait une sorte de clairière de terre rouge. [...] C'était la ville des termites. [...] Il y avait un silence étrange sur cette ville, et sans savoir pourquoi, Fintan avait pris un bâton et avait commencé à frapper les termitières. [...] Fintan avait attaqué les termitières l'une après l'autre, avec sauvagerie. Il ne savait plus trop ce qu'il faisait. C'était pour oublier, peut-être, pour détruire. Pour réduire en poudre sa propre image[22]. »

La destruction des termitières est à la fois très physique, comme un rite de passage pour Fintan, et en même temps très symbolique. Dans un premier temps, cette scène reconstitue les enjeux coloniaux où tout simplement le plus grand anéantit le plus petit par force pure. Dans un deuxième temps, elle donne une bonne image de l'abjection de Fintan, de sa réjection d'une partie de lui-même (peut-être sa partie coloniale), ce qui s'exprime par cet acte sans motivation.

Cette violence contre les termites est arrêtée par l'ami de Fintan, Bony, qui crie « C'est dieu[23] !», ce qui ne fait aucun sens pour Fintan qui considère ces insectes comme des êtres inférieurs. En disant que Dieu est partout, Bony élève

[18] *Idem*, p. 15.
[19] *Idem*, p. 15.
[20] *Idem*, p. 15.
[21] *Idem*, p. 16.
[22] *Onitsha*, p. 70-71.
[23] *Onitsha*, p. 71.

sur un plan métaphysique non seulement des termites mais tout, y compris l'acte de violence de Fintan, ce qui rattache encore une fois le corps à l'esprit. Au lieu de les séparer, l'exclamation de Bony nous rappelle que l'esprit est contenu dans la matière. Le Clézio parle de ce même problème dans *L'Africain* également, en soulignant la sauvagerie sans motivation et l'étonnement des gens pour qui des termites étaient des dieux créateurs. Il dit que « la gratuité de cette violence[24] » n'avait aucun sens pour eux et peut-être pour lui [Le Clézio] aussi.

Slavoj Žižek appelle une telle apparition de la violence *subjective* puisqu'elle est transparente et reste sans explication. Il cite la notion de Walter Benjamin, « violence pure ou divine » pour décrire cette violence qui n'a aucune motivation mais qui – selon Žižek – surgit précisément à cause de la violence *objective* qui infiltre le monde. La violence objective est surtout le produit des mécanismes opprimants de la société capitaliste dont la manifestation la plus éclatante est la colonisation. Ainsi, non seulement ce dernier type de violence est dangereux, mais encore a le potentiel de provoquer la violence subjective à long terme. Žižek rappelle que la violence subjective et visible n'est pas vraiment la conséquence des actions des individus mais plutôt le résultat de la présence étouffante de la violence objective. Le désir incompréhensible de Fintan et du jeune Le Clézio de détruire les termitières peut être ainsi interprété comme une manifestation de la violence subjective, une révolte contre le colonialisme, animées précisément par la force oppressive et secrète de ce même phénomène[25].

Cependant, cela n'explique pas l'autre conception de la violence que l'on peut trouver dans *L'Africain*. Ici, la violence surgit entièrement comme un attribut abstrait et métaphysique. On la rencontre dans les contes d'enfant qui sont soit racontés au jeune Le Clézio, soit inventés par lui et ses amis. En dehors d'être profondément incorporée en Afrique, la violence n'a aucune connotation négative : la violence est honnête et ouverte. Elle est plutôt décrite comme une puissance omniprésente et omnipotente qui surgit dans tout ce qui est d'origine africaine : la nature et l'homme également.

> « Je me souviens de la violence. Non pas une violence secrète, hypocrite, terrorisante comme celle que connaissent tous les enfants qui naissent au milieu d'une guerre [...] Cette violence-là n'était pas vraiment physique. Elle était sourde et cachée comme une maladie. [...] Ogoja me donnait une autre violence, ouverte, réelle, qui faisait vibrer mon corps. C'était visible dans chaque détail de la vie et de la nature environnante[26]. »

[24] *L'Africain*, p. 32.

[25] Slavoj Žižek, *Violence*. New York, Picador, 2008, p. 9–15.

[26] *L'Africain*, p. 19-20.

D'abord, cette sorte de violence est intangible pour l'enfant Le Clézio puisqu'elle est profondément différente de ce qu'il avait éprouvé pendant les étapes précédentes de sa vie. Tout comme dans le cas de la vieille femme, il ressent une distinction presque impénétrable entre la notion africaine et la notion européenne de la violence. Il dit que « Peu d'Européens ont connu ce sentiment[27] », ce qui le met parmi les vrais Africains qui connaissent véritablement ce sentiment, qui le ressentent sans devenir violents eux-mêmes.

Hans Ulrich Gumbrecht établit une catégorisation très similaire à celle de Žižek mais contrairement à lui, Gumbrecht fonde son système sur une différence culturelle qui peut également expliquer les notions de Le Clézio. Selon lui, il existe deux types de cultures : les cultures de sens [meaning cultures] et les cultures de présence [presence cultures]. Les deux cultures fonctionnent différemment : tandis que pour les cultures de présence, c'est le corps qui est la référence dominante ; pour les cultures de sens, ce rôle est rempli par le temps. C'est pour cette raison que ce dernier type de culture remet le moment de violence à plus tard dont le résultat se présente dans la transformation de la violence en pouvoir. Par contre, dans les cultures de présence le rapport parmi des corps peut constamment devenir violence justement à cause de la primauté du corps. Gumbrecht définit la violence comme l'occupation et l'obstruction éventuelle de l'espace par des corps contre des autres corps ; un acte performatif, l'actualisation du pouvoir[28].

Cela introduit un parallèle évident avec le processus de la colonisation et les différences essentielles entre l'Afrique et l'Europe. L'espace africain – la culture de présence – est plein de corps et de violence mais avant l'arrivée des colons blancs, le pouvoir dans le sens européen n'existe pas : la violence est devenue un attribut si naturel de l'espace africain que le pouvoir a déjà été oublié. Pourtant, avec l'arrivée des colonisateurs, cela change, un pouvoir étrange s'installe et forcément se heurte à l'intemporalité et à la réalité corporelle de l'espace africain.

Au cours de sa description de la production de la présence, Gumbrecht reprend les trois motifs organisateurs de Le Clézio : l'espace, le corps et la violence. Cependant, dans *L'Africain*, il y a, de plus, un côté individuel de la violence. Quand Le Clézio parle de ses expériences personnelles, il dit que « L'Afrique était puissante. Pour l'enfant que j'étais, la violence était générale, indiscutable. Elle donnait de l'enthousiasme[29]. » Même s'il perçoit la violence comme un phénomène

[27] *Idem*, p. 21.

[28] Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 83, 114.

[29] *L'Africain*, p. 21.

général et incontestable, les sentiments que cette présence incite en lui sont tout à fait subjectifs. Sa découverte de la terre africaine implique également un processus d'initiation à la violence qui va forcément différer de « l'éducation sentimentale » qu'il aurait pu recevoir parmi les européens. Son rite de passage contribue à la fois à l'expérience collective de la violence mais en même temps il se borne au personnage du narrateur puisque tous les rites de passage sont singuliers.

Quand Le Clézio contemple dans ces deux textes ses années passées en Afrique, il voit surtout un espace plein de possibilité, de la corporalité et de la spiritualité en même temps, et de la « bonne » violence, ce qu'il exprime très clairement dans *L'Africain*. Presque quinze ans avant, il avait également choisi de présenter ce même sujet mais d'un point de vue largement disparate. Chaque texte s'inscrit dans le sillage de la littérature postcoloniale d'une manière unique : l'un (*Onitsha*) à cause de la critique coloniale qui – malgré la popularité du sujet – réussit à interpréter ces enjeux d'une façon unique, en construisant l'homme blanc comme Autrui ; l'autre (*L'Africain*) à cause de son « extase matérielle » singulière écrite dans une langue presque poétique. De plus, la comparaison de ces deux textes nous permet de voir à quel point l'intervention coloniale détruit l'ordre naturel et fait surgir la « mauvaise » violence, qui s'avère être la racine de tous les conflits, soit entre corps et esprit, soit entre colonisé et colonisateur.



Table des matières

Le recueil d'études *Contempler l'infini* invite le lecteur à étudier la fonction de l'acte contemplatif dans son rapport à l'espace et au temps, en s'interrogeant notamment sur la valeur et la portée épistémiques de cet acte (d'un point de vue mathématique, philosophique, phénoménologique, esthétique, artistique, linguistique et poétique) lorsqu'il se détermine en relation à une réalité représentée comme « infinie » (Dieu, âme, cosmos, etc.). Ce livre est conçu dans un contexte éminemment interdisciplinaire, l'objectif étant de comprendre comment cette articulation subtile des deux concepts peut être abordée selon des méthodologies et des lexiques très différents mais bien souvent complémentaires sur le plan épistémologique.

Le recueil regroupe les études et les réflexions des chercheurs français et hongrois de différentes spécialités (mathématiques, philosophie, esthétique, phénoménologie, théologie, linguistique et littérature).

ISBN 978-2-343-05400-1

15 €

9 782343 054001



